LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF ILLINOIS
AT URBANA-CHAMPAIGN

701.17
B29e

V. BASSO MAGLIO

LA EXPRESIÓN HEROICA

BIBLIOTECA ALFAR

UIS A. RETTA
LIBROS
ANTIGUOS Y MODERNOS
ONTEVIDEO-URUGUAY

V. BASSO MAGLIO

LA EXPRESION HEROICA

CARATULA DE BARRADAS

701.17
B29e

CANCION
del claro desprendimiento

Por fin, oh fresca noche, en la inmensa alegría
De la hierba, descansa la avidez ya cumplida
En fuente sostenida como estrella
y en racimo desbordado, sangriento...

No por cima de miel, por senda de rocío
Me llevas hoy el ala pausada y vagabunda,
Pura meditación, claro desprendimiento
Que me quiebras el dardo de las abejas rudas
Y me doras el pecho fino de las luciérnagas.

Vicente BASSO MAGLIO.

(Del libro CANCION DE LOS PEQUEÑOS CIRCULOS Y DE LOS GRANDES HORIZONTES)

Julio J. Casal, poeta:

Ud. conoce todo el libre afán con que queremos salvar la frescura del espíritu buscando la claridad verdadera a través de la oscuridad verdadera y no en la ausencia de propósito total que hay en la claridad fácil.

Ud., que ha leído algunos capítulos de este libro en la Casa del Arte, sabe que la publicación de estas páginas está fundada nada más que en un sentido doloroso de nuestra experiencia que no tendrá nunca el aliento definitivo de crear una orientación que se está desvelando ya en todos, seguramente, sino que sólo alcanza para revelar una actitud sincera reclamando la solidaridad para asumir, entonces, la trascendencia que le falta y que no le podemos dar con nuestra obra sino con nuestra fé. (Le he dicho «actitud», pero Ud. no crea que hay actitudes porque en la poesía no hay más que «aptitud»).

Por eso invoco su ahinco cordial para tranquilizar mi pensamiento y justificar esta solicitud mía de reunirnos en torno de la llama que no se apague nunca.

Montevideo, Setiembre de 1928.

Verdadero propósito

No venimos a sembrar confusión... Nada iríamos ganando así porque nada tenemos que ocultar. La aspiración a la verdad no puede retraerse; la mentira es tanto más fuerte, cuanto más se esconde y cuanto más tarda en ser destruída por la luz! Buscamos librarnos, después de la duda suelta; no queremos cicatrizar la aguda ansiedad, adormeciendo la actitud esquiva con el bálsamo turbio que hace rebosar el vaso callado, entre los vagos deseos que salen como la luna!

Es hora ya de percibir, con noción esforzada de responsabilidad propia, la diferencia profunda que hay entre la vacilación sin fuego y la duda heroica, entre la anulación dulce y la desgarradora esperanza.

No daremos extravío sino inclinación se-

dienta sobre el pensamiento duradero, viva marcha del mundo fresco sobre la muerte del mundo engañado, para la alegría inmensa de superarnos.

La duda heroica, intranquilidad de nuestra perfección, se entreabre, hace brotar la claridad difícil de la expresión del espíritu en la tragedia de su profundidad; la confusión, placidez de lo falso, ojo agotado donde espejea al andar sin ahinco, agobiado de contorno letal, puede, cuando más, aplacarnos en la seguridad estéril de que la posición del artista es un sentido simplemente estético; — ¡arabesco en el que hay que averiguar todavía si el sostén que lo mantiene no es todo o casi todo el gusto de los puritanos!

Y ésto mismo es lo que nos advierte que el desborde voluptuoso del artificio está envolviendo en un concepto de limitación alegorizada o, a lo sumo, en un horizonte de encantos apaciguados en la vanidad de la orfebrería, toda la dolorosa posibilidad de nuestra creación espiritual.

Virtud estática de refinamiento estamos consiguiendo en vez de desendulzarnos hacia la meditación de un estilo encarnizado de ahondarnos, porque el refinamiento ciego es el movimiento sensual que está sutilizando

contra los límites y la profundidad que podría llamarse *afinamiento mejor que refinamiento,* si alcanza alguna vaguedad es el transporte inefable, vértigo de libertad, temblor de desprendimiento, angustia reflexiva que nos lleva, finalmente, a las formas de la depuración, a lo místico!

Reavivar, nunca revestir la aridez!...

Eso es lo que buscamos señalar para que aquel que escoja la solución muerta de las fórmulas y no el problema incesante del arte, sepa que escoge la ruta sin ardor, con plena conciencia de que sólo se está mintiendo a sí mismo, aboliéndose, renunciando...

Perder satisfacción, ganar fé!

Eso es lo que buscamos para que acabe la complacencia sorda y ciega que nos sostiene sobre el vacío o sobre la ausencia del amor; y, para siempre, esta vez, en el plano de la animación encendida.

Claridad difícil; pureza

Lo que es bello es difícil. — PLATON

Eugenio D'Ors pudo aprovechar, mejor que nosotros que tenemos sólo aspiración exaltada y no su sabiduría vivida, sus puntos de vista sobre Rafael y Mantegna, para establecer el valor de lo hermético y de lo inteligible en las formas del arte.

Porque al referirse al «Tránsito de la virgen», afirma: «Inteligible, claro, lo es plenamente. Claro no quiere decir precisamente, fácil. Al contrario, este linaje de belleza trae para su goce mucha dificultad y exige en el gozador estar de vuelta de muchas cosas».

Y, luego, juzgando «La Sagrada Familia con el cordero», opina: ...«Tan maravillosamente clara, y, esta vez, tan fácil».

Nada más dice Eugenio D'Ors, no para

que nos quedemos en esta pausa sino para seguir, deduciendo, porque se deduce siempre sobre la sugestión cuando se nos da un plano sin fatigas.

Por eso es que, continuando en Eugenio D'Ors, podemos establecer que en el paduano grave y ceñido hay una claridad difícil de gozar y que en el maestro de Umbría, plácido y suave, hay una claridad fácil de gozar.

Resumiendo: Mantegna sería el hermético; Rafael, el inteligible.

Y, ahora, se estremece una pregunta inextinguible que sacudirá todos los perfiles maduros como el viento a las espigas: ¿es que Rafael, con su claridad fácil, ha conseguido expresarse con más seguridad, con más firmeza, CON MAS ARTE, CON MAS ETERNIDAD, que Mantegna con su claridad difícil?

¡De ninguna manera!

Eugenio D'Ors nos dará el motivo de esta convicción nuestra, allí donde, sobre «La Sagrada Familia con el cordero», dice: «Aunque su valor es purísimo, no escapa al orden de equívoco que turba la apreciación del retrato del Cardenal» y, ya se sabe que la falsedad que nuestro guía generoso advierte en esta tela, es su refinado objetivismo, «su

literatura», y, en tal acento, que, según D'Ors, podemos presentir en Rafael, en ese Rafael con gracia pero sin heroísmo, de dulzura comunicativa y no de arrebato abrasado, el paso que nos lleva a Meissonier.

Acaso la reacción de su sensibilidad le haga apurar con violencia este proceso de materialización, esta tenacidad del mundo exterior, lastre negro que no puede vivir entre la floración salobre y fina del mar y se adhiere con amargura al filo del barco; pero, esta manera de acortar abnegadamente la decadencia, no nos justificaría bastante si pensáramos que Meissonier que es la pintura del arte de pintar, la extensión empobrecedora del procedimiento, merece llamarse el último Rafael en la sucesión de las formas del verbo que van desde una dignificada saturación plástica hasta el impudor pictórico alejado ya del manantial fulgurante y deshecho en la estupidez minuciosa, del mismo modo que no nos justificaría bastante si pensáramos que Rafael, en quien no se desahogan las figuras vulgares de la descripción pero en quien se eleva, aunque no con acongojada fuerza sino con potencia diáfana, esta alianza con las cosas no desvirtuada en el retrato del Cardenal sino suavizada sapientemen-

te, merecería llamarse el primer Meissonier.

Habría que dar más de un paso, pues, desde Rafael para llegar a Meissonier como ha-

Retrato del Cardenal Rafael

bría que dar más de un paso desde Greco para llegar a Murillo, porque en Rafael está conseguida, hasta una suma de interés constan-

tes, esa libertad relativa que lo separa del objeto y lo hace dueño de su estilo, *de un estilo para él,* contra ese servilismo de Meissonier que aplaca los sentidos en la detallada escenografía de sus gestos impuros!

Pero, expuesta nuestra reserva que no admite totalmente el apremio de Eugenio D'Ors al quebrar inesperadamente y con impaciencia, las pendientes más de médano blando que de colina con declive pensativo, que lanzan al arte hacia las formas inferiores, digamos que el realismo de Rafael no sería nunca en el retrato del Cardenal, el realismo buscado del realista sino el realismo levantado del artista contra el realismo crudo de Meissonier desviado hacia la vulgaridad, de tal modo que Rafael es la ausencia absoluta de Meissonier como Meissonier es la ausencia absoluta de Rafael y, de tal modo también, que nos sería casi imposible salir de uno para llegar gradualmente a otro y como si Rafael no pudiera ser un punto de partida para Meissonier, porque éste y su concepto del realismo, están fuera de los valores del arte, en un silencio sin jerarquías, en una angustia sin peldaños...

Mas, volvamos a colocar a Mantegna frente a Rafael para que Eugenio D'Ors nos afirme

sobre la tabla del creador paduano; «Sí, aquí no queda ni siquiera rastro de sensualidad, de halago, de brillo. Si la caza de Meleagro de Poussin recuerda un frontón ático, el «Tránsito de la Virgen», una columna dórica. También recuerda a la geometría de Euclides, a la prosa de Tucídides, a la psicología de Stendhal. Una cima de la dignidad. Una apariencia fría, pero en lo hondo del hondo, qué pasión».

He aquí pues que el maestro de la claridad difícil que puso sobre la banderola de un mártir, con la candidez que retorna del rigor de los oficios: «FUERA DE LO DIVINO, LO DEMAS ES HUMO», es absolutamente o casi absolutamente puro y, que el maestro de la claridad fácil, a pesar de todo su poder plástico, no ha podido disipar el peligro de inferiorizarnos en la fidelidad narrativa que se atenúa en la magia de Rafael pero que nos repugna en ese apetito de realidad con que Meissonier devora los objetos.

En una palabra, Mantegna, difícilmente claro, es todo noble; la claridad fácil es lo innoble de Rafael.

El símbolo y el objeto

«Le sacrifice qui compte, c'est celui qu'on fait avec soi-meme. Quand on fait ruisseler la verité. En poignardant des symboles dans son coeur. Henri Barbusse. — (Jésus).»

Nos detiene, sin querer, el pensamiento que se embellece flotando! Porque presentimos que en el hermetismo puro del paduano está la cavidad matinal de los símbolos y que en la esfera de la claridad fácil del maestro de Umbría no hay más que una realidad distraída en las manos del que tiende las líneas objetivas, con limitado goce; porque presentimos que Mantegna puede lograr más luz de la que tiene cuanto más se acerque la forma espiritualizada y que Rafael no conseguirá más luz que la que tiene porque los

objetos estilizados y no espiritualizados, se destruirán frente a un resplandor remoto del mundo íntimo.

Ya no podemos afirmar que Mantegna es oscuro comparado con Rafael y, para afirmar que Mantegna es oscuro, —oscuro, no enigmático; de realidad agostada y no de tortura incoherente—, será preciso comparar su ausencia de claridad inmediata con la presencia total de una luz que debemos comprender o sentir antes de que la vislumbremos; una luz que está más arriba de esa poca claridad de los días de miel o de las noches de ámbar y que es una estrella de rocío más que oro que nos despierta el dormir tocándonos el párpado como toca el contorno de los girasoles; una luz que sale cuando no hay ojos, luz de luces...

Y frente a esa luz verdadera que no equilibra lo plástico sino lo espiritual, Rafael es la saciedad, Mantegna la ansiedad; Rafael no tiene problemas, Mantegna es la fuerza humana frente al misterio; Rafael es el revestido, Mantegna es el despojado; Rafael es la solución más refinada de todas las soluciones objetivas; Mantegna, no curioso sino frenético, renueva profundamente el problema y, si no llega a una solución libertadora

y total, se mantiene siempre en la poesía palpitante de un mundo que no quiere adormecerse en la calma sin grandeza, en la limitación que se explica sola aunque tenga una explicación dorada.

La claridad de los objetos es la ausencia de la pasión; la zona de lo impalpable, la soledad, no resuelta con caricias, donde podemos sentir cuando más una brisa cargada de aromas sin memoria, una música desconocida como las que se escuchan a media noche en algún camino que está sobre los caminos o que fué abierto recién por las estrellas, es el círculo de los sueños y nunca el teatro bullicioso de lo que se rehace con engaños y, en ese puro seno de la verdad todavía oscura, parece que la forma comienza a brotar en la mano fresca de un alfarero y que, luego, se desenvuelve y acentúa hasta alcanzar la arquitectura heroica del ritmo lírico.

La forma «desarrollada» puede alcanzar la eternidad; la forma «sin plan» es la fórmula y la fórmula es una manera de morir!

Y aquél que sea fácilmente claro, aquél que sea *el rehecho* y no *el creado* y quede yerto en la comprensión inmediata, aquél que no reclama nuestra sed, aquél que no turba sino que nos desmaya para desviarnos, está dis-

curriendo siempre en la «literatura» y nunca palpita en la norma latente de la vida hermética y de su representación espiritual.

Mantegna, difícilmente claro, es pues el símbolo; todo lo que Rafael tenga de claridad fácil es el encuentro con el objeto, un encuentro cotidiano, un encuentro sin lágrimas, un encuentro que, por no haber pasado por el tormento cálido de transparentarse, sin recuerdos de espejo pero con una desnuda animación que más tarde nos deja una nostalgia guerrera, no tiene jamás un solo transporte de amor.

Creación y simulación

Ser difícilmente claro significa no reconocer en nosotros la placidez obediente de las formas que se devuelven acariciadas y no desenvueltas, que se devuelven «brillantes» y no «resplandescientes», de tal manera que esas formas estarían tan recortadas de la realidad, que nos permitirían superponerlas al nivel exterior para comprobar que fueron obtenidas con quietud, eludiendo la depuración, porque lo fácil es eludir la expresión verdadera y lo difícil es desengañarse frente al hacinamiento de las fórmulas.

Claridad fácil, maestría del cuerpo; claridad difícil, maestría del espíritu...!

En estas dos posiciones se colocan la simulación y la creación, la «literatura» y el arte y, si hay una claridad difícil de gozar y una claridad fácil de gozar y, si crear no es lo fácil

sino lo difícil, es indudable que la creación no tiene más que un principio: la claridad difícil; un principio de dolor, una aptitud de sufrir porque nos quiebra las raíces ciegas y nos lleva entre el contacto perdido y la libertad remota.

Y la deducción heroica que destruye la imitación de la realidad, la ficción árida, el consuelo doméstico de los vestidos, es ésta: LA CLARIDAD DIFICIL ES LA VERDAD; LA CLARIDAD FACIL ES LA MENTIRA.

Queda pues la oscuridad de Mantegna, pero queda abierta y allí, inmensa grieta labrada sobre el mundo falso, está respirando nuestro espíritu inagotable, porque es la oscuridad que se aprovecha para seguir, no una sombra venenosa; la oscuridad en que resbalan cielos y gira lo infinito, donde se pierde el hábito de la movilidad sin equilibrio —que está entre lo versátil y lo sedentario—, con que pasan las formas fugaces, y se adquiere el sentido profundo de la armonía y donde se perfilan las imágenes sobre la veta pensativa de la unidad; y, queda también la oscuridad de lo artificial, nunca impregnada de las grandes ternuras sino entristecida de lujo, pero, queda cerrada, tan

cerrada que irá tomando el espesor de la tiniebla bajo la cual se esparce la descomposición de las máscaras.

Claridad fácil, esfuerzo sin esfuerzos del virtuoso tendido a lo largo de las líneas de depresión del arte; brillo inútil de la limitación; claridad difícil, penumbras de la vida en la expresión pura del arte...!

Dificultad en el creador; facilidad en el «literato»

La poesía es un arte hermético porque es divina. El arte de entrar y salir por el ojo de la lluvia. — José Bergamín.

Situando en estos ejemplos vastos de Rafael y Mantegna los conceptos de «literatura» y arte, de lo falso y lo puro, llegamos a afirmar que el arte es expresión cósmica y que la «literatura» es palabra sin planos, —descripción, narración—, cuyo encanto, —no perfección—, es cuando más el estilo por el estilo, tan de encanto liviano que podemos desvanecerlo de inmediato si sustituímos la palabre suntuosa por cualquier otra palabra, sin correr ningún riesgo y sin esperar que le

infundamos un alma errante y fresca á ese cuerpo dormido bajo el peso sin sueños. Y en el estilo por el estilo, al sustituir la palabra suntuosa por cualquier otra palabra, nunca podrá quedar una forma cálida sino una fosa vieja porque el espíritu no puede desprenderse de sus formas y porque el espíritu no hace agujeros!

Por eso ha dicho Eugenio D'Ors que en Mantegna se recuerda la prosa de Tucídides, porque aún cuando a la prosa de Tucídides la moliéramos como granos olorosos, siempre nos quedaría la evocación, pues, de otra manera, no se podría explicar cómo Eugenio D'Ors asegura que Mantegna que pinta, recuerda a Tucídides que labra prosa, anticipándonos ya que dos formas puras de arte contienen una misma verdad.

Para ser fácilmente claros, el procedimiento es, también, fácil.

Basta con tomar el signo convencional y mantenerlo y la única posibilidad de no ser bastante fácilmente claros se manifestaría cuando lo desfigurásemos torturando sus límites como hace el que no sabe lo que dice o el que cree que la palabra es lo eucarístico y la deja pasar...

Entonces, los que son fácilmente claros no

lo son por ellos mismos como los que se van aclarando en la oscuridad verdadera; lo son porque el signo convencional es ya fácilmente claro y ellos lo toman sin proposición, sin preocuparse, lo toman como término, no como principio, sin más alcance que la superficie, sin más conquista que la copia, en el abatimiento, nunca en la edificación.

Sólo teniendo una mente demasiado torpe, hundida en la opacidad vegetativa, podría oscurecerse la claridad fácil en su repetición de un mundo silencioso.

Y si la claridad difícil no puede brotar del signo convencional tan fácilmente claro que nadie deja de entenderlo, debe brotar entonces de la misma potencia creadora de la expresión del arte; luego, se trata de una claridad difícil o de una claridad sin fin que continúa en una oscuridad palpitante que está en el mismo plano de la claridad pura ya lograda, porque la expresión del arte se devuelve en luz y en intención de luz, en valor total o en aspiración de plenitud y la intención de luz no puede ser sombra torpe y la aspiración de plenitud no puede ser mentira sorda!

La oscuridad palpitante de la claridad difícil es el aire de la libertad espiritual donde gira la creación pura y es más inmensa que

el horizonte del mar y la claridad fácil que tiene un agotamiento peor que la muerte, es un cauce bajo donde no se puede arrojar la sonda para levantarla mojada de sombras que viven...

El sentido lírico

Si la expresión del arte no es reproducción de palabras sino la forma recóndita de lo indecible, si lo indecible ha de ser, elementalmente, el estado de espíritu, será preciso que transformemos la palabra, porque está probado que el signo convencional tomado en la sujeción literaria, no saldrá nunca de su limitación y de su falsedad; será preciso que le encontremos un valor funcional como el de un plano plástico; será preciso que le hagamos recobrar una significación pura que había perdido bajo la helada campana de vidrio que rodea el ambiente yerto de los objetos, ya que el signo convencional no puede ofrecernos nada por sí sólo o ya que el signo convencional no puede darnos más que lo ya dicho y con LO YA DICHO NO SE PODRA JAMAS EXPRESAR LO INDECIBLE.

Habrá pues que conjugar la palabra: subjetivarla, porque lo que aún no está dicho no admite más que un sentido subjetivo.

Llegamos entonces a un proceso de abstración, de trasmutación de la palabra para darle la sustancia nueva y fresca del lenguaje total, ideal, para la imagen, porque la imagen es la única forma sensible capaz de equilibrarse con todos los valores del arte.

Hay que no decir; hay que formar el estado de espíritu; crear la dificultad libremente, en el fondo de las heroicas ausencias; ser un «averbal»!

La expresión del arte será, verdaderamente lo no dicho, el sentido de nuestro misterio.

Afirma Pirandello:

«Las palabras son las larvas que nuestro sentimiento debe animar y mover nuestra voluntad. Antes de que el sentimiento y la voluntad intervengan, la palabra no es más que objetividad.»

La claridad fácil es, pues, la hechura rutinaria, —hechura, no criatura—, y, en consecuencia, en la claridad fácil, el signo convencional es el fin y en la claridad difícil de la expresión del arte, el signo convencional será el medio, porque el fin es crear. El medio por el medio es la cascada de lo amorfo y

sólo se crea en el lecho profundo de las formas.

Todo el sentido lírico se busca y se logra con claridad difícil y con oscuridad verdadera.

Cierta o incierta —lo incierto no es forzosamente la mentira—, la expresión del arte se goza en el ritmo conseguido de la arquitectura lírica o se presiente sobre el espacio tembloroso, en la remota forma de la sugestión musical.

Y, aunque parezca una paradoja, en la claridad fácil están todos los peligros de la exteriorización y en la claridad difícil no hay ningún peligro.

Si queremos destruir la literatura por la literatura habrá alguien que se llene de pavor pensando en que deseamos destruir el mundo en la abstracción por la abstracción.

De ningún modo...!

Hemos de reaccionar, con la misma fe, tanto contra los sistemas de confusión literaria como contra las fórmulas metafísicas de la disolución del lenguaje y, por eso, nuestro punto de partida no puede ser el de aquél que coloca la verdad de su forma al alcance de los sentidos ni tampoco el de aquél que pretende descubrir una especie de atomismo

ilusorio y remoto de la expresión espiritual. Ni vulgarizadores, ni estetas!

Estar absolutamente en contra de lo fácil considerado como útil y estar absolutamente en contra de lo fácil considerado como especulativo, es estar siempre en la posición profunda que reclama la verdad del arte que es la única posición que no admite un sentido relativo porque de otra manera obtendríamos cierta verdad pasajera, y la verdad pasajera tendría entonces la misma naturaleza del error y ésto es inadmisible y más que inadmisible, groseramente herético!

Las maneras de vivir simplemente de la sujeción a los medios son innumerables; la forma de vivir sobre la expresión es una, y es constante y es inagotable!

Lo que no sale de lo plástico, será siempre lo pictórico y lo que se desprende de lo plástico será siempre lo espiritual, mejor dicho, el problema plástico tiene que ser, ante todo y después de todo, el problema espiritual.

Hemos de buscar, pues, el constante concepto de equilibrio con que recobramos la vida que se sostiene fuera del mundo exterior, porque está fuera del mundo exterior la norma de gravitación para desenvolvernos en la eternidad!

Porque nuestro estado de espíritu está presente, cada vez más presente en su proceso de idealización del objeto y el objeto estará siempre ausente, cada vez más ausente desde que, cuanto más estado de espíritu contengamos, más nos iremos librando de la limitación objetiva y porque el objeto que no se ausenta, se hace estéril del mismo modo que la semilla que no perece en un guijarro lleno de lobreguez!

Por eso mismo nuestra expresión del arte tiene claridad difícil y oscuridad verdadera y si fuera la abstracción por la abstracción tendría una «claridad» astral, falsa también, porque sería una claridad sin estado de espíritu, sin nosotros, ni tendría tampoco oscuridad verdadera.

Convencional objetivo o convencional metafísico constituyen la disolución de nuestro sentido representativo.

Precisamente, Adolfo Basler en «La peinture... religión nouvelle», se refiere a la simulación metafísica de la pintura moderna; pero nosotros queremos que no confunda *sentido metafísico con abstracción*, porque la abstracción es el mundo de la pureza y la expresión metafísica puede servir para la ficción del lenguaje y tan es así que el mismo Basler to-

ma esta definición en la cual parece afirmarse la crisis de hoy: «Avant d'être un cheval, une femme nue ou quelque anecdote, un tableau est essentiellement une surface plane, recouverte de couleurs assemblées dans un certain ordre».

Lo que quiere decir que toda esa simulación metafísica sólo tiene un alcance exclusivamente «pictórico» y no tendrá otra consecuencia que la aberración objetiva, porque como lo alcanza a llevar la fórmula actual, hacia el problema lírico, sólo viene para torturar otra vez los límites.

Y confesemos que la abstracción, aspiración del espíritu, no nos llevaría nunca a cambiar una sujeción plástica por otra sujeción plástica, sino a abandonar la sujeción plástica, en cualquiera de sus fórmulas, por la libertad espiritual.

(Salvamos este concepto como salvamos otros que están en ciertas palabras, porque hay que mirar cómo se habla...!)

Potencia e impotencia

Y, ahora, nos resulta que Mantegna el hermético, es lo verdaderamente inteligible para el arte y que Rafael el inteligible, es lo verdaderamente oscuro de claridad fácil para el arte, o de otra manera, el espíritu comprende más el hermetismo de Mantegna *que lo ya dicho que tiene Rafael* porque si la luz y la oscuridad del paduano no tuvieran la misma calidad, la expresión de Mantegna se desequilibraría y no está desequilibrada porque está perdurando y, en todo caso, sería una oscuridad en la que podemos ver tanto como en la luz!

No han de ser, pues, los fácilmente claros los que tienen el derecho de afirmar que el paduano es oscuro porque la de ellos es la claridad que olvida lo eterno y la de Man-

tegna es la oscuridad que viene y va hacia lo eterno.

El hermetismo de Mantegna no estaría con relación a los fácilmente claros, más que en la incomprensión de los objetivos.

Elie Faure ha dicho de Carrière:

«Il est seul. L'incompréhensión est la règle, même parmi ceux qui croient l'aimer. Peu d'hommes revivent des véritables émotions. Si son œuvre n'est pas encore ce centre de communion humaine oú Tolstoï reconnaît la Beauté, ce n'est pas la faute de Carrière, c'est celle des hommes. La foule est pervertie par des formes d'art qui s'adressent a ses maîtres. Carrière parle a la foule consciente qui naîtra pour apprendre ce qui une foule inconsciente aura revelé a Carrière».

Mundo de las apariencias éste de la inventiva literaria, puede suponer que somos dueños de una gran potencia cuando aparecemos fácilmente claros y que somos impotentes, de una impotencia encarnizada, cuando aparecemos difícilmente claros.

Es como si el colorista verbal, el colorista del color por el color, el peor enemigo de la verdad del color, aplicando el medio por el medio hasta la disolución del medio, dijera que, frente al estallido del impresionismo

Carrière y Cézanne son impotentes, los dos típicamente impotentes en aquel instante de aguda visualidad en el que la luz esparcida en todas las horas del día no tenía secretos ni encendiéndose sobre la masa lírica de las viejas catedrales ni cayendo sobre los mástiles desnudos como en un trigal marino, cuando tanto Carrière en la melodía de sus imágenes candorosas como Cézanne que hunde su garra amarga sobre la forma que huye, tienen el poder de la unidad espiritual.

La potencia es la fuerza de alcanzar el fin y no la de alcanzar el medio o la potencia es la fuerza de desprenderse del medio y el fin está alcanzado cuando el medio está vencido.

Si para Cézanne el color tenía que ser la forma, ésto prueba que Cézanne no estaba en el color por el color, es decir, en el medio por el medio, sino en el fin del medio, en la expresión pura.

Lo potente será siempre la imagen; lo impotente será siempre la simulación de la imagen, el reflejo «literario» de la limitación objetiva, es decir, la comparación.

Hasta Anatole France, según leímos en un recorte periodístico, pensó que *la poesía lo puede todo porque todo es susceptible de*

ser comparado a todo y, en esta opinión suya, el maestro de la ironía parece más bien el maestro del epigrama desacreditando, sin crueldad pero con sorna, la imaginación del poeta con el ingenio que reviste el agotamiento de lo convencional.

Porque nosotros le contestaríamos que todo comparado con todo es igual a la nada o es igual a la confusión y que para comparar todo a todo, es necesario, antes, hacerlo dormir...!

El potente simboliza —¡crea!—, el impotente compara porque la comparación se hace siempre sobre la condición fugaz del objeto y es, entonces, la limitación que no permite ir más allá del enlace de las apariencias, de un enlace tanto más fácil de conseguir cuanto más densidad, cuanto más morbidez, cuanto más «realismo», —y realismo es la realidad de los realistas, el concepto más torpe de la relatividad—, consigan los objetos, y *el todo comparado al todo es la semejanza adquirida por todo* en un blando sopor; en un blando sopor que, plásticamente visto, es lo contrario, lo fundamentalmente contrario al dibujo, porque el dibujo no es la realidad por la realidad, fórmula del realismo, de la realidad fuera de la síntesis y en plena des

integración espiritual.

La imagen «literaria», si pudiéramos llamarle imagen a esta superposición furtiva, está, pues, siempre sobre el objeto y la verdadera imagen, —verdadera porque la verdad no tiene un origen retórico—, se desenvuelve sobre el estado de espíritu, sobre la interpretación profunda, pensamiento de nuestra libertad.

Comparar será, pues, igualar; dibujar, es, pues, desigualar los objetos sobre ese plano nupcial de la creación pura en el que no hay objetos «encontrados» sino imágenes «resueltas». (*Encontrar, literatura; resolver, poesía.*)

Igualar es entonces evitar el lenguaje; desobjetivar es, e consecuencia, expresar y expresar debe ser el sacrificio!

Eso que la limitación llama impotencia es, no nuestra impotencia, sino la impotencia del medio de expresión cuando vamos hacia el símbolo de la verdad y éso que la limitación llama potencia un poder de ficción, tanto más falso cuanto más visualizado esté, —visualizar es exteriorizar el medio, estilizar lo convencional, enmascarar para la comparación—, cuanto más igule todo, porque más se iguala cuanto más se sale de la naturaleza y

más se dibuja cuanto más se simbolice indeleblemente en la hondura de la naturaleza.

La potencia es la fuerza necesaria para perdurar solos y la verdad es la única forma que se mantiene a sí misma; la impotencia es la ausencia de equilibrio de la mentira que sólo se sostiene por esa falsedad de comparar, que sólo se sostiene con otra mentira para subsistir, (no para existir), sobre un mundo igualado porque igualarlo es sufrir el proceso de la unidad; igualar es encerrarse y el espíritu es la libertad!

Y cuando la verdad está en la expresión del arte, sobrevive, existe, porque la verdad se restablece siempre y la mentira se va mintiendo a sí misma para seguir fingiendo y, sino ahí está lo eterno, maduz infinita de las piedras, que todavía pasa fresco y sin fatigas.

Valor concreto y valor literario

Mantegna podría ser, pues, el valor de representación que estamos buscando, (¿pensando?), allí donde la simplicación —y ya sabemos que la simplificación es la dureza para los que infunden sopor y no desigualan—, está evocando lo dórico; allí donde lo patético desplaza lo estático, no lo extático; allí donde el hermetismo es el esfuerzo contrario a todo platonismo o a toda ritualidad que endulza formas o sustituye la estampa por la imagen pura y Rafael podría ser una limitación de valor que estamos rechazando, pese a que no tiene errores de estilización o de comparación y aún cuando se nos convenza de que no es el pintor para el pintor sino también el pintor para el psicólogo porque,

para nosotros, lo psicológico estaría colocado entre lo crasamente objetivo y lo libremente lírico.

Representar, «esencializar» es deslimitarnos y cuando se exige un valor inmediatamente inteligible se exige un Mantegna vuelto del revés o un Rafael acercado a Meissonier y se hunde la poesía de todas las formas del modelar del espíritu, en el hechizo verbal de todas las decadencias en que se agosta el arte cada vez que pasa por el mundo una ráfaga terrible de sensualidad.

La equivocación, —y la equivocación no tiene misterio—, está en atribuir a la palabra por la palabra o al medio por el medio, un valor inteligible por sí sólo, cuando, en realidad, no tiene más que un valor limitado, y, éso porque nosotros mismos se lo hemos prestado, —prestado, no ofrendado—, para la comunicación con lo exterior y nunca para el espíritu, porque en este mundo oscuro —oscuro, no híbrido—, penetramos con formas de lenguaje purificado.

Si para el arte, hemos de ser «nosotros», fatalmente «nosotros», antes que comparación de nosotros, copia de nosotros, primero hemos de ser oscuros, fatalmente; poco inteligibles; y, luego, seremos «nosotros», esencialmente «nosotros», sin dejar de serlo nunca por-

que cuando se está en sí mismo se está fuera del medio por el medio, se está fuera de la «literatura»; se está en la creación.

La simpatía quieta, el vicio biográfico de las fórmulas de objetivación es para el arte la única posición ininteligible o, mejor dicho en este caso, incomprensible y ésto es lo que ha de repudiarse continuamente, heroicamente, prefiriendo a costa de sangre, antes que la claridad fácil, las penumbras del sentimiento lírico, —antes dijimos sentido lírico y ahora ya decimos sentimiento lírico—, porque en esta angustia generosa hay una explicación justa que eleva la vida mientras que la claridad sin amor no se explicaría nunca sino la hubiéramos visto crecer en la desviación de la verdad.

Lo inteligible no debe ser el valor inmediato a que se refieren los fácilmente claros —que llaman concreto a lo inmediato—, porque lo concreto no puede estar antes de aclararnos; lo que está antes de aclararnos es el objeto y no nuestra necesidad depurada de la expresión del arte; lo concreto está después de aclararnos, no con facilidad, sino con dificultad, con la dificultad de la impotencia del medio por el medio; lo ininteligible para los fá-

cilmente claros será todo lo que obtengamos de pureza —lo concreto es la pureza—, en el goce perfecto de la libertad de crear, vencida para siempre la limitación y lo convencional, la miseria de la realidad!

La claridad fácil es un estímulo de corrupción porque el valor limitado no es un valor concreto y, para el arte, que brota de la claridad difícil, un valor concreto es un valor definido y el objeto no se define solo, porque definir sería entonces limitar; un valor concreto es un valor creado, el valor de la imagen y no el valor del medio, el valor de profundidad del estado del espíritu que aspira cuando nace, y no antes de nacer, a una ex-

---

Crítico agudo y de intensa animación espiritual, Antonio Espina en «Momentos de Goya», dice: «*Un pintor de gran sensibilidad no precisa ser de veras intelectual.* (*En cambio, un pintor de dotes medianas si no intelectualiza un poco, fracasa*). *En otros conceptos de Antonio Espina estamos también de acuerdo sobre todo cuando hace estas afirmaciones*:

«*El sentido menos extenso y, sin embargo, más hondo de la estética moderna, pudiera ser el de estimulante.* (*Aceptamos hasta este*

presión perseverante de la vida. Y entonces digamos:

Toda forma «encontrada» antes de que brote la necesidad de la verdad «representada» del espíritu es cualquiera de las fórmulas ya dichas de la rutina literaria; toda forma «resuelta» o latente en la aspiración profunda del lenguaje es una idea viva del misterio con la que el arquitecto de las imágenes eternas sostiene el mundo doliente y heroico de la poesía.

Y por eso es preferible vagar en la expresión más remota de la pureza apenas conseguida en todo lo que tiene de música sin len-

---

«pudiera ser...» tan generoso!). El valor cierto de ella, el de haber servido de levadura y excitación a las abstracciones desinteresadas. A las concepciones integrales.»

«Un vez pasado el período álgido de la revolución futurista, el orden se reestablece. Mejor dicho, se establece un orden nuevo, en el cual se reintegra el pasado en lo que tiene de valores de permanencia —inmutables—, y ocupan su puesto los valores recién nacidos; eliminándose al propio tiempo aquellos otros elementos —exagerados, violentos, falsos, estériles— que no tenían más razón de ser que

guas el estado de espíritu, antes que hallarse en la simulación de la verdad; es preferible vagar en lo informe del lenguaje ideal, antes que divagar —divagar y no vagar porque divagar es perderse y vagar es desprenderse de la limitación—, en lo informe de la claridad fácil de los objetivos; es preferible gemir por la luz que ataviarse ciegamente...

---

la de su eficacia agresiva en el fragor del combate. (Esta metáfora castrense tampoco cumple otra misión que la de una eficacia persuasiva en el «fragor» de la prosa.)

«De modo que, en resumen: l'antico no ha muerto. No ha muerto a mano airada de los futuristas más que lo que ya estaba moribundo.»

«Un teoría de arte nace de una teoría de la vida.»

Asimismo, donde nosotros hablamos de «lo realista», debíamos referirnos a «lo realístico» de que habla Antonio Espina. Pero, es que ya «lo realístico» es «lo realista» para el sentido falso de la «literatura» de hoy y el mal hay que arrancarlo de raíz!

Estado de espíritu; único lenguaje

Eugenio D'Ors ha afirmado: «Un paso más de Rafael y estamos en pleno Meissonier», y, aún cuando él no lo haya dicho, nos mueve a que afirmemos para el caso de Mantegna: «Un paso más de Mantegna y estaremos siempre en Mantegna o más en Mantegna».

La norma, la única norma ha de ser ésta siempre; Un paso más en nosotros mismos y siempre estamos en nosotros mismos; en más de nosotros mismos.

La explicación de porqué Rafael puede encontrarse con Meissonier después del retrato del Cardenal que, para él es una marcha fastuosa y pura los otros una ruta llena de riesgos objetivos y la explicación de por qué

Mantegna se encuentra cada vez con más Mantegna, tiene una sencillez semejante a la sencillez que nos dan los senderos.

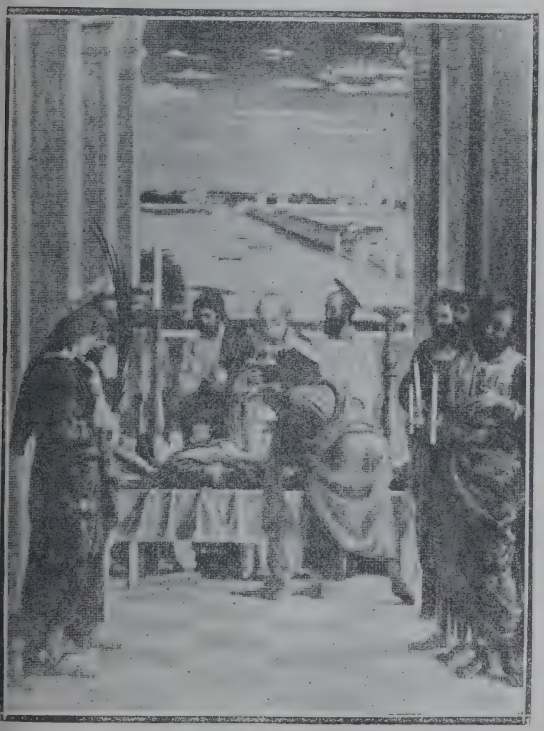
Y es que Rafael camina para afuera y no podrá evitar el peligro de hallarse con otro y con otros que, no teniendo la maestría del umbriano, dejan el hueco en vez de la forma; y, es que Mantegna camina para adentro, encontrándose, por lo menos, con la verdad de que él es siempre el mismo viajero y hasta su propio camino, de que el viajero viaja en el viajero, única manera de viajar hacia la eternidad.

Y el caminar para afuera de Rafael es andar sobre descanso, reposando sobre el contorno de la perfección sin alegría y el caminar para adentro de Mantegna, es el caminar pujante, el caminar del camino; y el descansar de los caminos es la desolación y la marcha de los caminos es la fuerza de la soledad.

Huir cada vez más de sí mismo es tan fácil como perderse de tanto salirse de uno mismo; tan fácil que basta dar formas dichas a lo que tenemos de indecible, y, caminar para adentro es lo difícil y esta dificultad está en que los que deben crear han de recurrir al mismo signo convencional de los que por no expresar, narran, estilizan el mundo

sin viajeros, el mundo de los objetos.

Y es, precisamente, cuando pugnamos con-



El Trásito de la Virgen — Mantegna

ra esta desolación desde el fondo de nuestra soledad, que parece acentuarse la maravi-

llosa impotencia de nuestra pura expresión, porque la mentira es siempre potente; potente cuando brota, potente cuando acaba.

AHORA ES CUANDO PODEMOS AFIRMAR QUE EL ARTE ES LA TRAGEDIA DE LA SIMBOLIZACION DE NUESTRA VIDA...!

Porque el medio convencional es más de los constructores de lo falso que de los arquitectos de lo verdadero y, en el instante fugaz en que es de los puros, lo es para que lo sacrifiquemos sin piedad dogmática, para que lo sacrifiquemos de un modo cruel que aparezca como una venganza de los dioses que desenvuelven el cielo estrellado.

Y ése es el dolor del artista, pero ése es un dolor que, si no tiene el consuelo de la diafanidad perdurable, tiene toda la majestad profunda de seguir siempre siendo el dolor, sin desviarse en el anhelo armonioso de mantenerse abierto. Y ésto no se llamaría el fracaso, nunca! El fracaso se dogmatiza en la apariencia estética revistiendo la mansión de los tortuosos porque el fracaso no puede alojarse en la casa simple del corazón desnudo y estar desnudo no es estar vacío y la plenitud no es el ropaje!

Porque si nosotros pudiéramos desarraigar

l medio, los limitados no tendrían nada que ecir; porque si nosotros pudiéramos darle a os «literatos» un montón de palabras rotas, robaríamos el engaño de la «literatura»; en ambio, si nosotros sacrificamos la palabra, uestra palabra rota, si no alcanza a colmar a expresión pura, servirá para probar que a hemos roto a fin de no simular un estado le espíritu, para no manchar lo indecible n lo ya dicho.

Pero hay más aún: la palabra que no está ota, —nuez fría—, está roída por dentro, stá carcomida por dentro; y, la muerte vive hí porque la muerte vive del desgaste, saiando al duende constante de dientes de ronce; y, la palabra rota dejará de acaarse abriendo su seno para que muera la uerte, para que le entre una brasa; y, cuano consiga llevar una brasa adentro, vuela la vemos, en nuestra noche, parpadear con l pecho como una luciérnaga...

La verdad se construye con palabras rotas; a mentira se deshace de palabras cerradas!

Y nuestra palabra rota, está rota como un ristal y se enriquece de fragmentos necesaios y si habíamos callado por no decir palaras enteras o si habíamos simulado diendo fácilmente la árida plegaria de nuestra

rutina o si habíamos callado de agotamiento
y no de silencio de meditación, —porque es
tar callados no es ser mudos—, ahora tendre
mos que expresarnos en nuestro lenguaje
decir por decir, lento veneno, porque frent
a la palabra rota hay que escoger la vida
la muerte.

El héroe comienza en este momento!

Pero, ya sabemos entonces que sólo el fe
tichismo de la impureza y la superstición d
los falsos pueden sostener que la palabra rot
ha perdido el sentido inteligible.

¡Al contrario!

Ahora lo va a buscar, porque nosotros
estamos recomponiendo con el estado de e
píritu en el que encuentra una significació
esencial a la que vigilaba con sangrienta m
rada de dios sin sueños, entre férreos gua
dianes, el fantasma que gobierna el reino
las apariencias, el cielo sin relámpagos y s
rugidos de la vulgaridad; una significaci
esencial que estaba debajo de la limitación
la palabra entera.

Entonces, el hálito creador entra en
limbos viejos...

Y esta aptitud de recomponer la palab
rota se llama gracia, porque se llama gra
a la gracia de adentro y no a la manera

a costumbre, y ese dibujo de las palabras otas y después recobradas en la unidad sus- ancial, se llama imagen.

Como la objetividad de la palabra está ota en mil pedazos, los fácilmente claros an perdido la sujeción y no reconocién- ola en los fragmentos de la verdadera cla- idad, dicen que ya no se entiende; y, lo que asa ahora es que se va haciendo ininteligible ara ellos, pero inteligible para la expresión ura, tanto más pura o tanto más espiritua- zada, cuanto menos aparezca el rastro servil e lo objetivo, aquel recuerdo envenenado de u antigua impotencia, aquel dejarse morir...!

Cuando las palabras están «recreadas» ya odemos decir como Barbusse: «Les paroles estent, mais les choses ne sont pas certains.»

Y el arte, difícilmente claro, perdura orque si Mantegna es el viaje y el via- ero, él quedará como un caminante sin ca- inos para los otros, es decir, sin poder dar camino a los otros porque tendría que dar caminante, y, la ficción, fácilmente clara, perdura porque allí hay caminos de equi- ecación, caminos hechos, caminos que no tie- en caminantes porque todos han ido para uera.

Por eso es que podemos apoderarnos de los

fácilmente claros y agotarlos, mientras qu
Mantegna se apodera de nosotros para segui
para perdurar, porque su vida sigue co
nuestra vida, *en la vida!*

Nada de lo que perdura, perdura sin p
sesionarse profundamente de nuestra vida
de la vida que continúa...!

El artista y el artificioso

Sacrificada la palabra, ya comienza a disiparse la pesadilla literaria y cierta brisa fresca de la cima nos llena del sueño profundo y cristalino del que, ¡algún día!, brotará la expresión pura del arte; pero, ya estamos libres del mecanismo vil de lo objetivo, de lo desanimado que nunca pudo dejar pliegues de oro en el espíritu sino ese pasado horrible de nuestro vasallaje a lo convencional en el que hubiéramos muerto sin la muerte o sin la vida. El círculo de nuestra oscuridad ya no es el ojo sin fondo de las bestias cansadas, se irá abriendo a la vaguedad del infinito y, luego, volará en los motivos verdaderos de la alegría del alma.

La imagen nos ha salvado del mundo sin normas, del mundo de la visión aglutinada en las mentiras; pero, para eso, nos había-

mos hundido, hundido sin gritos, sin temor teatral porque la diferencia entre el que cae en verdad y el que cae en ficción, está en que el puro pasa por el goce sin fin de la esperanza con sostén inquebrantable de silencio y el impuro desaparece para perderse, no en un cauce de luz sino a través de su propia garganta y acaso prometiendo algo a la vida si llega a salvarse...

Por eso la voluntad no debe tener más que una dirección: ¡hundirse!, porque el que se hunde para adentro, se salva y el que se salva para afuera, se hunde.

Grave depuración entre la oscuridad meditabunda o entre esos acordes de diafanidad que entrecortan la zona atormentada, semejantes a las verdes islas lejanas que a través del mar descubre el pájaro inmenso y gris como la lluvia; evocación de la propia pureza, sino en la fuerza profética del lenguaje total, por lo menos, en el latir sostenido de la duda heroica, por poco inteligible que sea este estado de espíritu siempre estará aquí la expresión del arte o su aspiración; realidad superpuesta a otra realidad o cualquier otra fórmula de limitación será siempre el medio en el medio y, como aquí no hay problemas o un problema constante, de aquí sal

drá siempre el artificio, despreocupado del sentido de esa profunda gravitación que es la poesía de la unidad, y tenderá la curva deprimente de las formas inferiores hasta la estilización de lo supérfluo.

¡Obstinación de la fórmula, idolatría; ansiedad de la forma, amor!

Pero la duda heroica es el matiz de la afirmación espiritual y, entonces, ya podemos asegurar que el cuadro más pintado con respecto a la pintura es el cuadro más mal pintado con respecto al arte y que no hay nada peor expresado que aquello que está más dicho.

Y hasta podríamos formular una ley para nuestra intimidad, estableciendo que todo lo que se vaya ganando desde Rafael para Mantegna, es calidad y todo lo que se vaya perdiendo de Mantegna para Rafael, es virtuosismo, y, pasado el término de Rafael, es vulgaridad.

De modo pues que, o nos caemos en plena objetividad —(con la caída amarga, de la sensualidad de la muerte como en la máscara del realista o con la caída dulce del preciosismo)—, o iniciamos nuestro proceso lírico, de forma libre, porque es hora ya de que sobreviva el medio o sobreviva la expresión; es hora ya de hermetizarse para afuera

o de diluirse en la descomposición formulada de las presencias agotadas y sin misterio.

E iniciado nuestro proceso lírico, vamos despojando el mundo de afuera y sustituyéndolo por el mundo de adentro, ausente e impalpable; y, si pudiéramos ser piadosos, ahora sentiríamos la piedad de Apolo que engaña a las Parcas para salvar al hijo de Feres.

Simbolismo, sentimiento

Hemos advertido la forma y la adulación de la forma; lo simbólico y lo servil. Es el momento de tomar en cuenta cierta especie de liviana acusación que, en nuestro ambiente, más recargado que otros del lujo objetivo, se pretende mantener todavía contra la expresión esencial del arte contenida en la verdad espiritual del símbolo.

Porque sin que todavía pueda explicarse la proporción inaudita del hallazgo, los que son fácilmente claros, los que dan el medio por el medio, afirman que el símbolo es lo cerebral.

Nadie sabe aún de qué manera han llegado los fácilmente claros a descubrir esta posición que está más allá de la figura exterior con que ellos se satisfacen como no sea el orgullo con que revisten la debilidad de lo

objetivo para que parezca intensa; y menos aún, nadie sería capaz de justificar este reproche de los que en la opresión del medio y no en el medio para la expresión, pueden deducir que si el símbolo es lo cerebral, en la fórmula de limitación de lo cerebral por lo cerebral podrían llegar al símbolo y, en consecuencia, no tendrían porqué llegar a una prueba tan irremediable de la impotencia lírica de la claridad fácil. Y, entonces, si ellos dicen que el símbolo es difícil de entender o no se entiende, no queda más que una cosa muy fácil de entender: lo falso, lo impuro!

Por eso, el símbolo no puede ser un hechizo vulgar o un recurso de tentación inferior, porque si fuera ése sería inmediatamente inteligible; ni tampoco los simbolistas pueden ser rebuscadores de aceptación pronta, porque por lo mismo que debían ir a través de formas sin sinceridad, no se sentirían capaces de repudiar una comprensión fácil, «para la plebeyez», como diría Gabriela Mistral.

Lo que hay es que el símbolo, por poco expresado que esté dentro de la claridad verdadera de lo difícil, se siente, primero; luego se entiende o no se entiende y decimos ENTENDER porque COMPRENDER es casi todo

SENTIR y, entonces, ni siquiera la contemplación mantenida con ojo riguroso y punzante agota jamás la sugestión de la tabla de Mantegna.

Al contrario, la expresión pura del arte se va enriqueciendo en la profundidad de la vida, desde que se presiente en el goce indefinible del rumor desconocido de la orilla hasta que resplandece en los planos del lenguaje equilibrado del arquitecto de la imagen.

En cambio, tomemos lo que está hecho o rehecho de sentido cerebral y, luego de un instante de embriaguez, lo vemos volver al mundo de afuera, no soportar el dolor de la ausencia, agotarse, oscurecerse; pero oscurecerse de una manera muy distinta de lo que tiene hermetismo puro; se oscurece porque se ennegrece y, una cosa es la oscuridad y otra cosa, contraria a ella, es la negrura.

Y, ni la noche es negra!

Después de todo, si lo simbólico es lo cerebral no teníamos porque haber abandonado la actitud objetiva, la posición falsa de no depurar el medio de expresión; nos hubiera bastado con permanecer en lo convencional, en lo limitado, avasallándonos en la forma por la forma y sin dar un solo acorde de

oscuridad y, entonces, los que son fácilmente claros, nos entenderían.

Pero como ellos insisten en que no nos entienden, ha de ser cierto que andamos por la soledad armoniosa de la creación pura!

La tersura contra el alambicamiento

Estamos sosteniendo el medio para la expresión y no el medio por el medio; en una palabra, estamos sosteniendo que la expresión es el fin.

Entonces, la expresión no puede alambicarse ni retorcerse; sólo se alambica o se retuerce el medio por el medio, porque, de esta manera, se debate siempre en la propia angustia de su limitación.

Es imposible alambicarse en la libertad; en cambio, se retuerce el esclavo.

Vayamos, pues, con una absoluta confianza hacia la imagen por el mundo del estremecimiento, por la órbita de la desnudez, por la claridad difícil de lo profundo, tomando primero por los senderos cercanos, de playa

azulada y arenal gemidor, para alcanzar, después, los senderos más remotos, de oscuridad apasionada y no de tiniebla abúlica, que, si es cierto que todavía nos son desconocidos, es cierto, también, que no nos pueden amedrentar porque no ceden bajo nuestros pasos como ceden los blandos, impuros caminos del mundo de afuera.

Porque si el símbolo es lo subjetivo, el símbolo tiene que ser, forzosamente, del sentimiento, porque el sentimiento es la única forma de subjetivación y el sentimiento es la tersura del espíritu y la emoción no puede alambicarnos porque la emoción es todo lo contrario del rito de la realidad: es el ritmo de la libertad!

Por eso, los que rechazan la facilidad verbal que aniquila la expresión heroica prefieren antes que el estilo sobre los agujeros el lenguaje tosco, áspero o casi mudo del que despertó las piedras para darle más tarde la gracia y la reflexión; por eso, los que rechazan la fórmula de limitación, o logran todo su armoniosa potencia o regresando de su andar sediento por el mundo nocturno y musical, sólo traen grandes y finos temblores, pero la turbación animadora de la vida les afirma que en la profundidad entrevista est

a única forma del arte; y, entonces, ni los que crean ni los que no crean pero aspiran, se alambican: han quedado tersos para la eternidad!

El arte tendrá entonces, una irreductible disciplina espiritual porque, perdido el halago exterior, no se puede renunciar, aunque se quiera, pues la irreductible disciplina espiritual es todo lo contrario del aniquilamiento suave pero seguro de la claridad fácil.

Diferencias entre los puros, igualdad entre los impuros

«Para la llamada «revisión de valores» tomemos como documento principal el oficio. ¿Cuánto tiempo se le buscó? Porque el oficio debe aprenderse toda la vida; cesa el aprendizaje al acabar el trabajo a los 50 o 55 años. ¿Hasta dónde se le conoció? Porque el oficio es cosa facetead como el ojo del insecto, o, mejor dicho, tiene diez o veinte estratos, como las gredas y quedarse arañand el primero es fijarse por sí mismo en la plebeyez.» — Gabriela Mistral. — (Sentido del Oficio).

Es imposible pretender el mismo sitio pa ra los fácilmente claros y para los difícilmen

claros. La nivelación está en la sujeción, decir, en los que hacen del medio un fin, orque en la expresión pura hay *trascendencia*, que es lo contrario de *nivelación*.

Los que hacen la copia que envilece el espíritu y no la forja ardorosa que ennoblece espíritu; los que calcan y dan la apariencia la apariencia y no modelan el acento de la rofundidad; los que dicen la palabra ente- y no conjugan la palabra rota; los que esizan para rellenar y no logran el valor arquitectónico, todos éstos se nivelan.

Pero, establecido el símbolo como expresión ura, como lenguaje del arte, habrá planos calidad más o menos conseguidos, y, entre s creadores perfectos, esplendorosos de eladad difícil o palpitantes de oscuridad verdera, de oscuridad sin error, aparecen direncias puras, prodigiosas, a merced de las ales, sobreviven.

En cambio, todo lo que proviene de lo conncional, iguala, recorta a los unos sobre los os y, entonces, surge una igualdad que fin parece, —¡si no es!—, un monstruo viso al que le falta fuego mitológico pero al e le sobra vulgaridad zoológica porque no la bestia cósmica de la imaginación, extraña voladora, sino un monstruo triste y condedo, por no tener leyendas celestes, a devo-

rarse a sí mismo y a retorcerse en su doble papel ancestral de presa y de cazador.

Y si pudiera admitirse alguna diferencia entre los fácilmente claros, no podría admitirse más que una sola: la manera con que se retuercen.

¡O SE RETUERCEN CON MAESTRIA O SE RETUERCEN CON TORPEZA!

Y nada más...

Y si no, ahí están las formas externas: palpémoslas.

Notamos sólo figuras de mecanógrafos, de repetidores y la única función sorda de estar sustituyendo lo ingenioso por lo poético de olvidar la libertad con el estilo, nirvana de la palabra; de improvisar el armazón para eludir la arquitectura; de cambiar el enigma vivo por la solución muerta.

Y así se hastía el mundo; pero, el mundo se sobrecoge en lo maravilloso ante las diferencias puras, las diferencias cálidas de los creadores perfectos.

En una de nuestras frecuentes entrevistas el escultor Falcini cuyo rigor espiritual tiene algo de la aguja gótica, me decía:

—«Nosotros ya nos entendemos con medias palabras. En cambio, la vulgaridad necesita muchas palabras para entenderse. En consecuencia, hay una gran ventaja para

rte, pero, hay también una gran desventaja para la vulgaridad».

Se demuestra de este modo que se está obre formas de espiritualización del lenguae que, en el caso del escultor Falcini, coresponden al ritmo de su mundo interior, los acordes de la expresión pura, despojada de *ese demasiado entenderse* que es inforación y no sugestión.

Ese exceso es la nivelación y el sentirse niveado es para los fácilmente claros el sentirse quilibrados; la desigualdad es para los difícilente claros una norma como la que establece proporción de la imagen en la materia odelada por el escultor Falcini; una norma sí de fatal pero más profunda, porque una s plástica y la otra es espiritual.

Por eso mismo debe haber afirmado Nietzhe: «Para comprendernos recíprocamente, no asta emplear las mismas palabras; es necesao emplearlas para la misma especie de aconecimientos internos, es decir, hay que tener na experiencia común.»

¡Y hay que contar también con «aconteci ientos internos» pudo haber agregado Nietzshe!

La fé activa

«La energía interior, esencialment
nueva, destinada a lanzarse contra l
exterior para renovarla, es una ene
gía directora.» — Rafael Barr
(*Filosofía del altruismo*).

No es posible vacilar más en esta hor
—sobre todo en nuestro ambiente doctoral
por lo tanto, egoísta sin filosofía, irónico si
humorismo, indiferente sin porvenir y de
encantado sin lucha—, y es preciso afirma
que, para el arte no hay más que dos actit
des: la falsa que muere y que es peor que
vacío y la verdadera que perdura como val
alcanzado o como aspiración desvelada;
falsa en la que el ojo es el dueño y la verd
.era en la que el dueño es el espíritu.

Por eso la expresión pura no tiene p
sado ni presente porque, brotando de la f

cultad creadora es la forma incesante y porque es incesante es permanente y el sentido de esta perduración no es el de la fórmula hierática de la vida sino la forma de su majestuosa continuidad. (1)

Y tanto es así que el arcaico con un concepto más de sobrevivencia carnal que de idealización de la materia, consiguió una expresión pura acaso menos simplemente plástica que su idea elemental del misterio, es decir, fué más espiritual en su arte que en su filosofía como si el hombre ya nos empezara a demostrar que el arte no necesita de-

---

(1) *«Por lo tanto, la verdadera concepción artística es, en su esencia, la que más se asemeja al concepto natural. Su causa es un misterio como nuestra vida y uno solo es el origen de ambos. Esto significa que con la afirmación vital, mejor dicho, con la necesidad de la afirmación vital, marcha también, la espiritual. Es la voz y el canto de la vida del alma y, al mismo tiempo, del cuerpo y recibe la forma y la vida para hacerse sensible a nuestro ser físico. Aquí está la prueba de que la humanidad es eterna en su conjunto, aunque sea pasajera individualmente.»* — *Iván Mestrovic.* (*Prólogo de un estudio sobre Miguel Angel*).

masiado de la realidad ni de su opresión positivista, porque la intuición es su principio de eternidad.

¿Estamos seguros de haber conservado esta superación del espíritu y estamos seguros de haber sostenido al arte por encima de la sensualidad de la conciencia?

Y si el arcaico, sin más medios casi que un esfuerzo de expresión que lo llevó al fondo de los ensueños, alcanzó ese acento profundo tendremos que creer que una especie de reacción racionalista llevada hasta la sordidez, para el ejercicio exteriorizador del medio por el medio y para exaltarlo hasta su propia corrupción, —pereza de eternidad!— objetivando la naturaleza en lo naturalista que apenas consigue lo plástico por lo plástico y no la espiritualización de lo plástico, puede alentar aún la tendencia de la limitación frente a la elevación matinal del arcaico, comienzo de toda expresión pura.

Por eso, la discrepancia no está en la necesidad heroica de extraer de la vida la tragedia del símbolo, con destello de amor, sino en esa refinada exacerbación a que se llega cada vez que la exaltación del medio se despliega en toda su extensión crítica y tiende al medio por el medio como única forma de acusar su presencia, fidelizándose, estilizán-

dose fuera de la tragedia, teorizándose para sostener la posición de los estetas, que es el estímulo de la repetición, la solución despro-

alcini **I.a Cabeza**

lemizada y nunca la libertad o el candor o heroismo de problemizar profundamente ara no formulizar el lenguaje.

Acaso ningún momento se nos presenta

más claro que el impresionismo pulverizándose en el luminista o dramatizándose en la simplicidad cezanneana para anhelar ahora una fusión elemental de las dos fuerzas plásticas y marchar hacia nuestra síntesis creadora, destruyendo esas líneas que, en lugar de converger por la propia gravitación espiritual, fueron lanzadas hacia una divergencia vibrante a través de una irradación de lo accesorio que hoy se está debatiendo en lo caótico porque toda solución sobre lo accidental se obtiene en la disolución de lo elemental.

Tal es lo que debe hacer, seguramente, el poeta a quien el fácilmente claro ve como en el paroxismo de su limitación, intentando el absurdo de generalizar sobre lo que no tiene planos cuando el medio sólo puede resistir el ahinco de nuestros ojos si ha recobrado toda limpidez y toda castidad luego que está de vuelta en la expresión perdurable porque es la expresión perdurable la que con un altruismo conmovedor parece sentirse reconocida haciéndole gozar el don de la profundidad; tal es lo que debe hacer el poeta reconstruyendo las imágenes de la vida en un mundo errante y finísimo del espíritu sufriendo en su sensibilidad todo el proceso lírico del arte.

No hay que esperar que cada uno opte por el sacrificio o por la placidez; (1) ya no es posible justificar ninguna obstinación objetiva; es necesario arrojar a las hogueras toda simulación del espíritu endulzada en ese sordo literalismo que nos invade en la fórmula ritual de la vulgarización del medio, —y la vulgarización del medio es el despotismo de la limitación, y no la educación de la profundidad—, que frustra al artista en el tipo ciego de la técnica artesana, porque no hay nada que tienda, con más esfuerzo ahora que antes, a erigir una neoaristocracia que niega al pueblo la facultad creadora que esta posición ya jerarquizada por la seducción de lo virtuoso y de lo convencional que, juzgando imcomprensible para el anhelo social cada vez más agudo, la expresión de la pureza humana, le da al pueblo la satisfacción del artificio para apagar la forma trágica de la verdad de la misma manera con que la fórmula religiosa lo hunde en una piedad sensual!

No hay más que una sola dirección en el espíritu: la dificultad vencida por la dificultad porque sería una especie de locura éso

---

(1) *Il faut que chacun se recrée toujours tout entier: sa foi, ses certitudes. — Henri Barbusse (Jésus).*

de encontrar una facilidad para vencer la dificultad y la forma hallada difícilmente, difícilmente se comprende.

Pero la neoaristocracia, en vez de llevar al pueblo hacia el drama cósmico de su propia vida interior, en vez de despertar el sentido creador que está elementalmente en el hombre nada más que por la norma de sucesión de la naturaleza, lo complace en la apariencia balsámica de una forma inferior revestida de dogma estético y lo hunde en el estupor de la claridad fácil desde el cual toda expresión depurada de arte le parece un odioso esoterismo ya que la comprensión inmediata le va creando la terrible comodidad de no comprometer demasiado su destino y de no arriesgarlo al imperio de una necesidad suprema cuya solución también suprema, no puede ser más que la verdad que reclama el heroísmo el heroísmo que es la profundidad de nuestra constancia.

Ya no se puede pues admitir que aquél que es fácilmente claro está creando para los demás (2) porque si el arte tiene que ser expresión social, lo es cuando se enciende la solidaridad de los que crean para sí mismos cuando se está buscando que cada uno sea el artista para sí sufriendo todo el proceso lírico por el cual ha pasado el arte para que

pueblo sea el instrumento de la concepción y, no como lo pretende la neoaristocracia estética, el instrumento de la recepción

No habrá nunca elevación espiritual si no se acepta fervorosamente la única dirección del espíritu: la claridad difícil del mundo idealizado contra la claridad fácil que encuentra enseguida la gratitud del vulgo.

Hay que dejar vehementemente establecida la incompatibilidad frente a los que proclaman, en la conciencia del pueblo o en el tiempo, la dualidad del creador del símbolo y del intér-

---

(2) *No hay remedio. Es necesario hacer inexorable proceso a los sentimientos de abnegación y de sacrificio, a toda moral altruística, y también a la estética de la «contemplación desinteresada» que hoy sirve para enmascar seductoramente la afeminación del arte. Hay demasiado encanto y demasiado merengue en estos sentimientos «todo para el prójimo» y «nada para mí», para que no se sienta la necesidad de desconfiar y de preguntar si habrá en ésto algún fin de atraer con cebo. El agradar tales sentimientos a los que de ellos sacan utilidad, o al sencillo espectador, ¿no es ya una buena razón para estar en guardia? ¡Seamos, pues, cautos! — Federico Niestzche. (Más allá del bien y del mal).*

prete del símbolo; frente a los que aceptan al creador sobre lo más alto de su expresión pura para él y hermética para los demás, y apenas visto desde la tierra sangrienta sí, a cambio de éste, le aceptamos también al intérprete de sus símbolos, especie de traductor sacerdotal de los designios que pasman y poseedor de claves fatídicas y conjuros mágicos que, sin duda, va a explicarle luego al pueblo, la visión de aquel solitario profeta de cabeza de águila, de ojos de relámpago y de lengua de tempestad.

Pero éso no puede ser! El arte no puede tener reglas de vulgarización y el secreto de su eternidad está antes que nada en la formación de la aptitud propia de creación, enardecida continuamente por el sentido de la perfección que labra sus corolas y las levanta en la misma forma que levanta las cimas!

La tragedia del símbolo no se explica nunca, —y por eso no la entienden los que no buscan su expresión pura—, en las lenguas muertas de cualquier exteriorización estética y pretender explicarla no sólo sería pretender la simultaneidad de las dos direcciones contrarias en el espíritu; una para adentro —creación—, y otra para afuera —limitación—, que no pueden admitirse sin despedazar lo que ya está creado y sin cegar la

fuente creadora; no sólo sería desconocer nuestra propia unidad espiritual que es la conciencia de la naturaleza, sino aparecer tan intencionadamente como intolerablemente ignorantes como para no deducir que el símbolo ya es, por sí solo, la interpretación ideal de la vida, porque la interpretación ideal de la vida es el fin y no el medio y el intérprete tendría que estar sobre el medio que es lo fácilmente claro y no en el símbolo que es lo difícilmente claro si quiere que lo entiendan los que están limitados y, como no es posible explicar al mismo tiempo para adentro y para afuera, hay que prescindir de falsos intérpretes y reavivar en todos los hombres el estado de la gracia eternizadora porque el día en que el hombre reconquiste al hombre, el día en que el hombre recaiga en sí mismo y salga de sí mismo estallando de libertad en su seno puro para crear para sí y para hacer crear a los demás para cada uno, ese día será *el día* y habrá acabado esta limitación que todavía repudia la heroica interpretación de la vida nada más que para entregarse al sopor y evitar el sentimiento de la profundidad y la luz que ha de bañar al mundo demostrará que sólo una fe activa y no una fe dogmática a la que fué a parar tanto positivismo literario, —¡tanto positivismo literario

que, frente a su descomposición estética, estéril y disuelto no puede salvarse más que llevándonos de una posición falsa a otra posición falsa, sobre la crisis del medio!—, ha establecido la forma del arte sobre lo amorfo de las grandes mentiras estudiadas.

El símbolo, lo esencialmente humano —

Si el «literato» pretende todavía oponer su apego realista, o cuando más, su concepción alegórica contra este enigma desenvuelto de la expresión libre que luego nos da el plan arquitectónico de la verdad del arte, sólo podrá decir, sin saber si cede a una superstición inexplicable o a una paradoja demasiado simple, que la imagen es la deshumanización del objeto.

Pero, si nosotros no lográramos convencerlo que, de esta manera se esfuerza aún en conservar la gravedad necesaria para sostener el error de su limitación, para galvanizar la agonía de las apariencias, para enervar la inquietud divina de la profundidad, él, por su parte, sería incapaz de convencernos de

que su objeción interesada se funda en algún
inefable y afanoso círculo de su visión inme-
diata, porque del mundo de las formas falsas
no se levanta el perfil de la duda ni trascien-
de el plano de la afirmación y sólo más allá
de las quimeras vulgares, en el proceso puro
de la imaginación y de la sensibilidad, tan
lejos de lo geométrico como de lo metafísico
el artista pasa de la incertidumbre orgullo-
sa a la seguridad sencilla de la norma eterna.

Bien se ve, ahora, que ese argumento de
«literato» que no duda ni afirma sino que in-
funde cierta complejidad a la incomprensión
es el peor de los argumentos porque es un
argumento sin obstinación doctrinaria siquie-
ra, sino su muerte sobre el borde desga-
rrado de su inútil paciencia verbal mientras
siente levantarse, adentro, la sustancia cre-
cida por los sueños, el dolor maravilloso de la
imagen musical, despojada, palpitante...

Ya con ésto solo tenemos derecho a asi-
gurar que el símbolo es la verdadera humani-
zación del objeto y que nuestra vida quedaría
deshumanizada si se nos negara el sentido de
nuestra propia depuración, si se nos nega-
ra el amor que hace huir al perecer.

La relación del espíritu con el objeto es
lo esencialmente humano y esta relación en
el objeto, no está delante del objeto o supe-

esta al objeto, sino dentro del objeto, de
modo que nunca vamos descubriendo obje-
s en el espacio sino descubriendo espacio
los objetos y tal vez no esté más claro
e en este concepto el secreto redentor de
escultura sometida hoy más que nun-
como casi todo el arte, al retoricismo de
s nuevas teorías que no alcanzan a ser de
acción fundamental sino de contraposición
fórmulas convencionales.

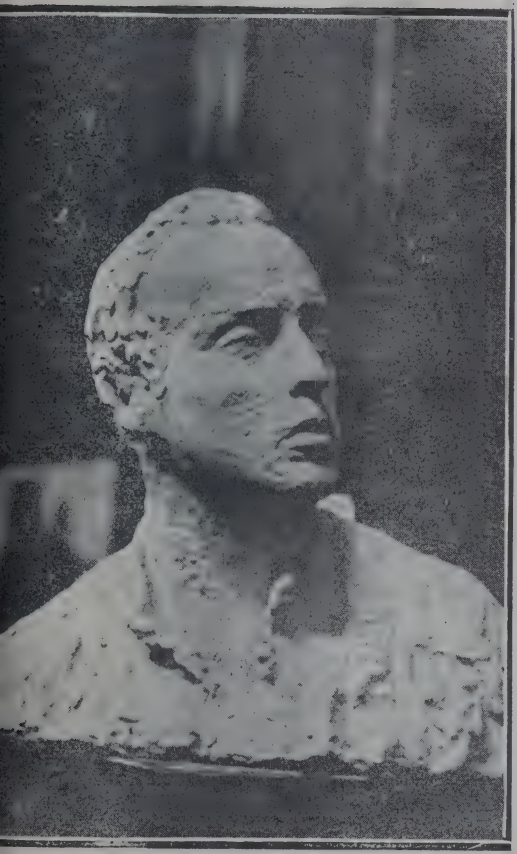
Esta relación del espíritu con el objeto tie-
, entonces, que estar más allá de la reali-
d porque la realidad no es otra cosa que la
red ennegrecida de azogue con que se ob-
ne la obediencia agotadora de los espejos;
ne que estar en esa cavidad melodiosa y
cura de Mantegna de donde nos llega la
escura lejana de la meditación y que es se-
jante al pozo de la noche que comienza a
mbrarse primero con los menguantes gri-
s de la luna hasta aclararse, allá abajo,
balando por los muros tapizados de hier-
misteriosa, con el esplendor desatado de
días...

Esto significa, otra vez, que debemos ser
remamente audaces para rechazar ese epi-
reísmo de ciertos puntos de vista dema-
do cómodos y, que más que puntos de
ta, parecen grados de pérdida espiritual.

Porque esta relación del espíritu con e
objeto ha de llevarnos a comprender pr
mero la oscuridad y luego la luz, y, diga
lo que quieran los formulistas crudos, la os
curidad es tan fácil de comprender com
la luz, porque el camino es el del aman
cer...

Y antes que el orden literario, —y
orden literario no es el clasicismo—, es pr
ferible el desconcierto lírico...

Y ahora estamos bien preparados para de
virtuar definitivamente el argumento cie
de los que afirman que la imagen, la expr
sión pura del arte es la deshumanización
objeto respondiendo que, si el arte tiene q
estar afirmado en la presencia imperecedera
el arte tiene que ser esencialmente humar
es indiscutible que lo esencialmente hum
no no puede estar en la cercana domesticid
del objeto porque, percibido con tanta vin
lación real, el objeto no es, nunca, más
una suma dormida de condiciones fugac
una noción de cantidad antes que una
gestión de calidad y, siendo su visión im
diata una superposición plácida y nunca
solución de continuidad necesaria para
abstración, ni el aislamiento heroico, ni
pura esfera de cristal desde la que solta
el pensamiento aligerado de anédoctas,



lcini 2.a Cabeza

no podrá darnos jamás la forma perfecta des
tinada a sobrevivir con esa claridad difíci
con esa claridad difícil que es la castida
profunda que mantiene la potencia infinita
libertadora y cándida de los símbolos.

En una palabra, si lo esencialmente huma
no es lo que tiene que eternizarse, no ha
más camino que la verdad del arte!

La deshumanización del arte está, pue
en lo literario y sus fórmulas y sino hagame
la prueba; reflejemos el objeto servilmen
y se ha de notar entonces, que todo lo q
tiene de claro por fuera lo tiene de oscu
por dentro; lo contrario de aquellos mit
creados por la exaltación divinizadora de Goy
que son oscuros por fuera y claros por dentr
demostrándonos también Goya con Mantegn
que la oscuridad purificada es la prime
forma de la luz.

Estilo, pureza; estilos, falsedad

Dice Daniel Rops a propósito de Rilke, un alemán de alma desnuda:

«Y esta posesión despojada de toda caducidad frágil de las apariencias, reviste a los ojos del lector, este puro aspecto de perennidad, de eternidad misma que asume una frase, una vez animada de toda su grandeza. Una palabra arrojada desde la boca de un poeta, no podría desaparecer jamás puesto que es la parte de inmortalidad de un ser que ella expresa».

La eternidad está, pues, en cada uno de nosotros en esta parte de creación esencialmente humana que debemos labrar en la expresión pura del arte.

Lo esencialmente humano ha de ser que el

objeto vaya perdiendo límites vanos, deleznables envolturas, estratos yertos, sujeciones crueles; descortezándose de su propia muerte; que vaya desprendiéndose de vestiduras rituales y que se avive de traslúcido velo, por lo menos, si es que no puede revestirse sublimemente de manto de luz como la túnica flotante de la victoria griega o como el ropaje tembloroso y finísimo de la Venus Generatriz, que nos convencen de que sustituyendo el limbo de las fórmulas por el mundo de los problemas, el sentido de la armonía brota como un cántico incesante cuando las figuras se vuelven a resolver despojadas en el espacio, pero poseídas de espacio firmemente halladas en la desnudez de sus ritmos.

Si el objeto no tuviera destino, como ocurriría en el caso de que sólo sirviera para la exteriorización, el espacio no tendría razón de ser y si el arte fuera el exteriorizar, el arte tampoco tendría razón de ser porque todo ya está exteriorizado!

No hay más remedio que trasponer este momento opaco y sin éxtasis de la satisfacción limitada, de la ignorancia voluntaria sin ingenuidad para ir hacia el estado fervoroso de la revelación, hacia el tránsito de la integración del espíritu en la norma el

nental de la conciencia, de la conciencia que, por encima de toda anulación teológica, es, irremediablemente, toda nuestra íntima libertad creadora, tan amplia, tan guerrera, tan impulsada hacia la pura expresión que, aún mismo los artistas góticos hicieron volar el cuerpo sangriento del sistema hacia las formas más agudas de un lirismo desencadenado probando así que todo misticismo cuando marcha hacia arriba, es el pensamiento resuelto y sin trabas y que todo misticismo cuando marcha hacia abajo, es la sordidez negativa del dogma.

Despojemos al objeto porque la realidad es la deformación del objeto; porque sino se queda ahí, sin avanzar ni retroceder atraído por el imán de las mentiras aceptadas, atado al nivel materializador de las fórmulas, sin conseguir nunca el volumen cálido de la generalización; pero, también correspondamos nosotros a este proceso con la tentativa valerosa de ir abandonando moldes de tortura brutal o arabescada, tanto más supérfluos cuanto más exasperados sean, ya en el valor preciosista de las «formas» de la decadencia desorientadas siempre en el brillante refinamiento del eclecticismo o en el resonante pavor del realismo de las figuras fabulosas, de las máscaras desgarradas con las uñas como ése que está des-

pués de Praxíteles y después de toda concep-
ción de arte que describe su curva y termina
una época dejando toda su materia en el
abismo...

Y, correspondiendo con nuestra depura
ción a la depuración caracterizadora de
objeto, vamos dejando paulatinamente detrá
de nosotros, todos los estilos falsos, desde l
alegoría de las reminiscencias románticas
de cualquier representación literal, hast
todos los géneros de la decoración que s
busca a sí misma y no a la imagen, para re
solver el estilo verdadero del retrato si
personas que es el retrato del Mantegna, con
trario al retrato con personas de Rafael,
para resolver el plano purísimo del fresc
de Fra Angélico que está en el soplo que no
levanta del mundo inestable sobre el cual la
figuras viven por compensación, aterradas d
sí mismas y aguardando que las destruya
síntesis de la arquitectura perfecta bañá
dolas luego en la miel indeleble de la inf
nita perduración!

Sobre el objeto desmortalizado, sobre el o
jeto conquistador del espacio, sobre el obje
del alado ímpetu y de la intimidad poéti
que quiebra límites, resplandece la verda
del estilo!

¡Contra el estilo de vestir, el estilo del d

nudar! ¡Contra el estilo para estilizar, la inocencia del estilo, el desinterés del estilo! ¡Contra el arabesco de la muerte, la línea creadora, el volumen, la imagen!

El verdadero estilo niega, entonces, todos los demás estilos porque es el estilo espiritual, la fuerza siempre renovada y siempre fresca porque los estilos falsos son el esfuerzo siempre igual, de la misma medida, en los hallazgos mecánicos.

¡Cuántos estilos falsos se han deshecho como la espuma, silenciosamente, frente al estilo verdadero de Cézanne.....!

La diferencia entre los estilistas falsos y el estilista verdadero es, de este modo, absoluta porque en los estilistas falsos el estilo es de los estilistas y en el estilista verdadero, el estilo es de los símbolos; cada uno el suyo, distinto, porque sólo nos puede distinguir la pureza y sólo nos puede igualar la manera, costra del objeto, fórmula pasada, porque el objeto está pasando hacia su expresión difícil en la creación del arte.

Por eso mismo dijo Okusai que la última línea que saliera de sus manos sería el perfil de la naturaleza.

¡Y ésto podría llamarse, finalmente, la idea!

que nos transporta luego a la plenitud.

Y, talvez, esta época sea más la época de la depuración de los medios que la época de las construcción de las nuevas formas; talvez, no estemos en otro momento que en el de una terrible contricción en las tendencias de nuestro lenguaje ideal; talvez, nos baste para salvar la responsabilidad de nuestra obra, la despreocupación ascética de toda la falsedad teorizante que, si se mantiene todavía, no ha de ser, seguramente, porque levanta el poder sencillo de los arquitectos puros, sino porque late en la confusión de todas las influencias exteriores de la vida, más agudas que nunca, en todo el alarde instrumental de la simulación de la verdad.

La redención espiritual no debía estar, precisamente en la invención voluptuosa de fórmulas encargadas de la salvación de las apariencias, porque las apariencias se «salvan» repitiéndose y la repetición es el aliento de la muerte que está helando el mundo libre de los creadores.

Si se quiere afirmar que en esta hora estamos tentando la experiencia febril de los nuevos procedimientos, que se afirme; pero, que no se afirme en vano; que se afirme, pero que se nos demuestre que, con el ahinco

de los lapidarios antiguos cuyo heroísmo tajante imprimió el dominio de la música sobre los gajos de la piedra dormida, se busca también la aplicación desinteresada de los nuevos medios de expresión, refrescando los valores de la eternidad, porque lo eterno no es eterno sino cuando se reaviva entre los vastos soplos de frescura. —¡aire de las fantásticas grutas marinas que están debajo de los perfiles sostenidos con ensueño!—; sino, cuando a través de la sucesión creadora, se restablece la pureza de los símbolos porque, de otro modo, lo eterno no sería lo eterno que es ritmo de ideas, sino lo hierático, ausencia de coordinación sustancial...

¿Cómo nos explicamos el Renacimiento? Hacia adelante, no, porque cuanto más se acelera, más se precipita en el declive de lo puro a lo virtuosista, de la forma a la fórmula.

Hay que explicarlo hacia la verdad, hacia el Giotto, hacia la liberación del espíritu embriagado de los esmaltes bizantinos, hacia el momento dramático en que el mundo interior se queda sin tradición, y en que el artista se lanza al olvido tembloroso, reino sin formas dichas, lejos de aquellos mosaicos viejos que tanto se endulzaron que perdieron su secreto, hacia la expresión que renace sin

memorias, tan intensamente, que no puede renacer sino con un sentimiento piadoso mezclado tanto de naturalismo ingenuo porque quiere reafirmar el acento elemental, como de exaltación lírica porque vuelve a simbolizar la forma nueva en su reacción contra la iconografía y , aseguramos, ahora, que simbolizar es obtener ese secreto fuerte que hace perdurar la vida creada en el arte y que debemos custodiar sin vacilación para que no acabe el encanto y no se esparsa y no se disuelva como un polvo fosforescente, como un pólen seco, como una ceniza dorada de las últimas figuras literarias.

La forma del arte hay que buscarla siempre, pues, hacia el primitivo, hacia el primitivo de todas las épocas, hacia el espíritu del reiniciamiento, porque en torno del potente reiniciador se va desenvolviendo hasta el esplendor perfecto de su verdad mientras los cultores impuros y limitados tratan igualmente de revestir el proceso objetivo ya pasado con estilos de derivación exterior o de desviación sensual cuando, frente a ellos, el alba resuena con el alma de clarín que tiene la soledad de metal de los símbolos recién erguidos!

¿Qué hemos de hacer entonces?

Hemos de resolver o buscar, por lo menos

en cada uno de nosotros la aspiración de un primitivo de hoy, un primitivo de la vida.

La desnudez verdadera y el olvido fecundo reinician; la objetivación y la memoria estilizada, extenúan. Y el arte no se salva sin nosotros!

Lo total en el arte y en la literatura

Yo no creo en los movimientos in novadores. Creo en el hombre y en s calidad humana. — Georges Bracqu

Ya hemos demostrado que si lo esencia mente humano es lo que debe perdurar, n nos queda otra expresión que la verdad d arte y el símbolo como forma renovada d pureza y, ahora, afirmamos que si lo esen cialmente humano es lo total, lo total n tiene tampoco más expresión que el proces depurador de toda objetivación, porque la ob jetivación es la ausencia de la vida interi y la espiritualización es el único sentido d profundidad que plasma nuestra presenc purísima. (No nos fatigaremos nunca tr tando de acentuar nuestra reacción cont el realismo de hoy.)

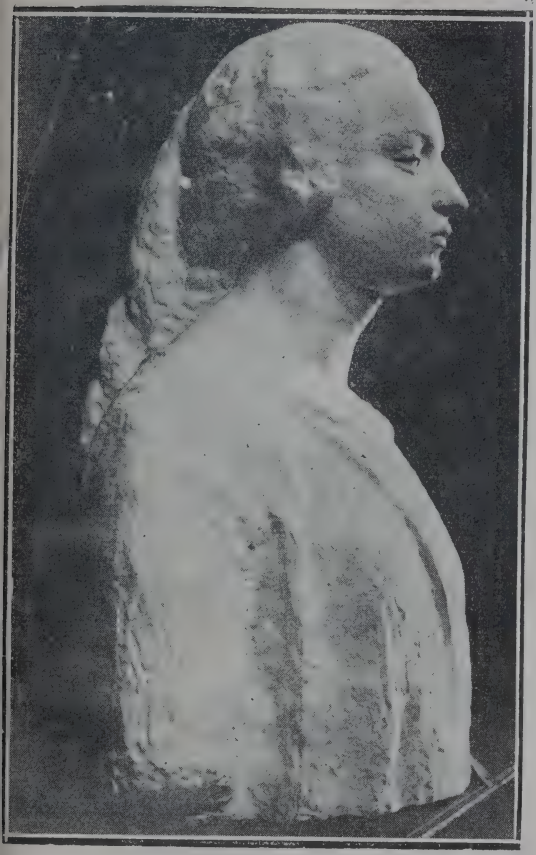
Para las fórmulas falsas, lo total es lo cuantioso; para la labradora y poderosa síntesis lírica, lo total no es ni poco ni mucho; es todo lo que consigamos de integración del espíritu dentro del objeto depurado y, aquí podemos aprovechar otra oportunidad para afirmar que la integración del espíritu no puede realizarse por el lado en que el objeto tiene límite: y, así, destruímos, con otro argumento más, la gramática visual de los estilistas impuros.

Y, tanto confunden los artificiosos, lo total con la cantidad, la cantidad siempre impropia, que para lograr imponernos lo total, sin lograrlo, naturalmente, huyendo de la vibración de la imagen, tienden hacia afuera, al desarrollo del espectáculo, falseando el volumen espiritual con la estopa o la paja de las anécdotas que rellenan los huecos donde se apacigua, sin majestad, el vértigo literario, sin más animación que la de hinchar episodios—, hinchar, no henchir porque hinchar es exteriorizar y henchir ha de ser ideal; y, que se nos perdone que, a veces, precisemos la significación de algunas palabras que implican un sentido conceptual, porque los «literarios», de tanto usarlas hinchadas las han dejado flotando como el cuerpo casi monstruoso de los ahogados que el mar

devuelve a la playa...

En cambio, lo total para el artista es alg
que no es ni mucho ni poco; es lo que va que
dando a través del movimiento refundidor d
líneas, porque el énfasis es todo lo contrari
del ritmo; oponiendo a la dirección hacia e
espectáculo la dirección hacia la soledad, po
que lo que se busca es fuerza de equilibri
y la fuerza del equilibrio es el único sentid
de la composición; una situación plástica si
historia porque la historia es todo lo contra
rio de la emoción para el creador del símbol
despersonalizando al objeto, porque la person
es siempre la presencia constante de la de
cripción, el interés informativo del retrato
nunca la entidad que se consigue con grand
pérdidas de materia y se gana con la trasm
tación poética de los grandes esfuerzos
calidad, sobre el espacio sin frases donde
dignifica la evocación de la naturaleza.

Para la expresión verdadera del arte, pue
para lo total, hay que estar perdiendo cont
nuamente. No nos atemoricemos de rehu
esta ilusión de fuerza de lo cuantioso sin m
jestad; totalizar es sintetizar, identificar,
el objeto, sino el estado de espíritu; desobj
tivar, *formar el mundo de las transfigura*
no teatralizar el objeto... Y, éste es el pr
ceso de perduración de lo esencialmente h



Falcini 3.a Cabeza

mano y, tan lo es, que, cada época de renovación, de reiniciación de la expresión verdadera del arte siempre comienza por un cálido despertar del ideal humano, como lo enseña el Renacimiento, por ejemplo, contra ese feudalismo de la imaginación exacerbada por su propia seducción, errante y fúlgida ya, al caer sin vida en las estampas fugaces, luego de haber querido centellear en las pausas fatales y entrecortadas de la decadencia que siguen a los transportes de eternidad.

El «maestro» Mantegna nos va a demostrar ese sentido de lo total del arte, de lo esencialmente humano que está en cada uno de nosotros si nos sacrifica la aptitud grave de ahondar la expresión en el mundo de los *transobjetos*.

El mismo Teodoro de Wizewa, que lo estudió con más paciencia biográfica y también con más observación plástica que con abnegada resolución lírica, nos dice que, aún sospechando que el doloroso creador paduano haya sufrido, al principio, el reflejo potente de Donatello, su vida austera y los hombres inferiores que lo pudieron rodear en sus instantes, no lograron, nunca ejercer ninguna influencia sobre su genio y, por eso, desenvuelto, espontáneamente, sobre su mismo fondo, su propia evolución espiritual contie

ne toda la evolución del arte italiano del Renacimiento, desde Nicolás de Pisa y del Giotto hasta Rafael y Miguel Angel, y, que todo lo que nos presentan cuatro o cinco generaciones de pintores y escultores en Toscana, es lo mismo que podemos ver en el medio siglo de la obra de Mantegna, de tal modo, *que este hombre maravilloso es el alma viva y profunda del Renacimiento!*

Y no sólo aquí advertimos ese sentido total que está dentro del artista esencialmente humano, porque otra vez Teodoro de Wizewa nos afirma que Mantegna no acusa perfección de estilo a lo largo de su vida, sino que sólo aparece modificando la concepción de su ideal de arte, y, a nosotros poco nos importa que este crítico nos demuestre si Mantegma tuvo siempre el mismo «estilo» porque pensamos que no tuvo ninguno o que tuvo una forma libre en la que siempre puso el amor inquebrantable de su verdad, de su verdad despojada que no puede tener sugestión para los estilistas simples, pero que tiene una frenética sacudida para los que busquen la depuración del pensamiento creador. Y todavía nos queda un aspecto más de la vida vivida de Mantegna para que apoyemos en él la seguridad de que el proceso de simplicación espiritual es la hora, sin agota-

miento, en que brota para siempre el artista, porque el mismo historiador plástico trata de aclarar la duda que se está vertiendo todavía sobre las fechas en que el transfigurador heroico realizó algunas de sus obras y no tiene más remedio que profundizar la intimidad de esta vida, casi en sus detalles domésticos, no consiguiendo establecer más que una nueva hipótesis, convenciéndonos, sin quererlo, de que la vida de Mantegna es una vida sin tiempo, es una vida purísima que no admite ni la más remota referencia al documento familiar, una vida sin biografía, una vida que se quedó entera y palpitante, vertida en una expresión lírica del arte, una vida que es un momento de la eternidad que ahora está restituido a la eternidad, como si hubiera sido uno de sus esclabones...

Frente a este creador profundo que no dejó nada anecdótico de la vida frágil que vivimos con miel de día y con ámbar de noche, frente a este creador profundo de la «vida» sin vida, que no tuvo tampoco muerte de vida sino el revivir inagotable de los símbolos sobre los términos de la materia, podemos volver a asegurar que el arte no se anima más que con la tragedia de nuestra pureza, tragedia siempre y nunca simple

elegía.

Y lo que buscamos es, sino alcanzar toda esa obra de Mantegna, por lo menos, hacer de nuestro vivir la acentuación cotidiana que hay en el revivir de la vida de Mantegna.

El morir de las fórmulas

Este sentido de exteriorización que evita lo simbólico limitándose en lo objetivo no sólo tiene en su claridad fácil una dulzura híbrida —¡dulzonería!—, y de inmediata propensión, sino que vive acechando, impacientemente, todo resurgimiento del espíritu como para desviarlo hacia cualquier simulación más o menos modernizada por la curiosidad del esteta, del esteta que es el maestro del diletantismo o el profesor de la corrupción. Pongamos un ejemplo.

Ningún poeta de este último tiempo fué tan admirado como Rubén Darío y ningún poeta de este último tiempo es tan negado como Rubén Darío y hablamos, como ha de suponerse, no del Rubén Darío ritualista, de bullicio de oro, sino del Rubén Darío purificado en «Cantos de vida y esperanza», en

el que ya se siente al grave organista del retorno.

Pensamos que en él pudimos habernos acercado a un nuevo creador si hubiéramos seguido el encuentro del ritmo y, sin embargo, nadie siguió a Rubén Darío en aquella profundidad que nos hubiera reclamado la expresión heroica de una forma de superación lírica, pero todos «quedaron» en el Rubén Darío de aquella claridad fácil en que se virtualiza el esteta, porque allí habían hallado el estímulo del refinamiento literario y hasta corrompieron su lámina preciosista con la alegoría minuciosa.

Era más cómodo, seguramente, estar en el nuevo poeta sobre lo que tenía de fácil, de «hecho» y era muy arriesgado seguir al nuevo poeta en lo que tenía de difícil, en lo que tenía por hacer, en lo que teníamos que hacer nosotros; era muy arriesgado seguir al nuevo poeta con nuestro esfuerzo puro, con nuestra necesidad de una expresión nueva (1) para comprendernos él y nosotros en el ritmo que estaba...

---

(1) *Decimos nuevo y no moderno porque en el renovar el elemento es espiritual y en el modernizar ya está establecida la necesidad de la exteriorización cambiando sólo de fórmula.*

Pero la hora de la libertad fué nada más que para Rubén Darío y nadie la tomó como un punto de partida, sino como un punto de llegada y como el que es fácilmente claro es siempre el peor enemigo de sí mismo, porque es la causa misma de su agotamiento, sintió toda la disolución que el Rubén Darío ritual sufrió en su exaltación de la manera y, entonces, ya ni siquiera quedó ahí y el más admirado de los poetas fué, en realidad, el más negado y el rebuscador del medio intentó, no refrescarse, sino enfriarse en otra fórmula, porque él vive de ese clima literario, y cayó, sin saber sobre cuál saía, en los modos que, por no tener la profundidad de la expresión pura, tratan de hacerse fuertes bajo una misma denominación: el vanguardismo.

Se nos quiso convencer que eso se hacía precisamente, por este nuevo sentido de la vida, el «recordismo de la vida», el maquinismo de la vida que es todo lo contrario del animismo en la vida, pero si pudieron aprovechar esta actualidad para despertar en las piedras que aún están dormidas el símbolo del nuevo heroísmo como lo hizo Mestrovic, por ejemplo, la repudiaron volviendo a la claridad fácil, al medio viejo, a la objetividad y, en consecuencia, a una nueva forma de limitación

(*Y antes de pasar adelante contestemos a los fácilmente claros que el Mestrovic de Kossovo no fué una estilización épica para figuras historiadas sino que fué la posesión de un lenguaje para el héroe que sólo estaba dentro de Mestrovic*).

A todo ese lirismo, que debió sacudirnos en la tragedia del hombre, se le dió una apariencia resonante llamándole *dinamismo*, pero como es un esfuerzo de exteriorización tan convencional como los otros, no puede confundirse con ese verdadero dinamismo de la inquietud del arte, con el espiritualismo o con la espiritualización.

Acaso también no se quiso justificar «la actitud dinámica» con Verhaeren, que había quedado un poco elegíaco todavía, a pesar de su emoción plástica de la ciudad y del campo, de ese Verhaeren que debió haber sido el poeta de Constantino Meunier del mismo modo que el romanticismo puro podría ser la poesía de Rodín y, se nos dijo que todo provenía de un viejo destolstoizado, cantor de la fuerza, de Wath Withman, sin comprender, que en Wath Witman hay seguramente un simbolista que reacciona contra el simbolismo llevado hasta la disolución decorativa.

Sea como sea, a eso se le llamó vanguardismo y a lo otro, que acababa de repudiar

el vanguardismo, se le llamó pasatismo.

Y ya hemos demostrado que el arte no tiene formas de extinción, sino una forma incesante porque la pureza es lo inagotable.

Y, entonces, es evidente que lo falso está tanto en el vanguardismo como en el pasatismo; que el vanguardismo es la fórmula presente, «actual», del pasatismo como el pasatismo es la fórmula yerta del vanguardismo; que, como ninguno de los dos es una expresión heroica de la vida y del arte, el vanguardismo es el convencionalismo que viene y el pasatismo el convencionalismo que se va, y, finalmente, que el vanguardista de hoy es el pasatista de mañana, que el pasatista es el vanguardista agotado, que ni uno ni otro crean tiempo y que lo que no crea tiempo no perdura...

Las dos fórmulas tomaron de la vida lo que la vida tiene de actual para la actualidad, en vez de tomar lo que la vida tiene de vida para siempre, lo que la vida tiene de actual para la eternidad y, entonces, el vanguardismo es la repetición del pasatismo, es decir, la fugacidad de las palabras, el verbo supérfluo porque lo supérfluo no se puede decir nada más que con el medio supérfluo: la claridad fácil con todas sus figuras corrompidas.

Nuestra actitud frente a la realidad debe ser otra más profunda, sin duda; debe ser esa que entreve Rops en un paralelo rápido que tiende entre Dostowieski y Balzac, estableciendo la superioridad del novelista ruso sobre el novelista francés, no por la calidad del genio sino por la calidad de los problemas que plantea el creador de «Los hermanos Karamazov».

Y, así viviendo profundamente y para la vida, comprendemos que Bernard Shaw, haya dicho que el hombre escribe para «su tiempo» —y el tiempo está en unos más que en otros; en los creadores más que en los exteriorizadores—, escribe para todos los tiempos y para todos los hombres.

De la recaída en las fórmulas, en lo hecho, está afectada también cierta derivación regionalista que se figura brotar de la evocación heroica de la naturaleza y que, en cambio, apenas roza el costumbrismo y, tan lo roza apenas, que no sólo aparece en la limitación de la palabra, sino que admite hasta una versión dialectal incipiente tomada con voluptuosidad gráfica, anecdótica, pintoresca, episódica para teñir el cartón narrativo con el color de las maneras.

Si nos atuviéramos a la tiranía de lo accesorio y a la domesticidad de la rutina no po-

dríamos comprender el alegre almendro pintado en una tela de Oriente ni la vieja encina de los grabadores flamencos porque, en estas formas no hay nada que recuerde la apariencia asible de nuestra vulgarización objetiva; pero, como contienen la unidad esencial del arte construído sobre la perduración de sus elementos, el sentido simbólico de la interpretación verdadera de la naturaleza, las comprendemos en el goce total, diáfano y armonioso de la conciencia creadora.

La vida no puede vivirse como si nos apropiáramos de ella; la vida se toma y se devuelve y lo único que la devuelve es el espíritu y el que menos cree, menos vivirá, y el que más acumule, menos atesorará...!

Implica desconocer, pues, la condición pujante de la forma ilimitada, buscar la relación que puede tener nuestro folklore para una expresión sedentaria, porque, en realidad, hay que buscar más abajo para hallar la relación que nuestro folklore puede tener para una expresión pura, y en consecuencia, sucesiva de arte.

Porque si lo folklórico fuera lo ritual o lo ficticio, no permanecería y lo que se supone folklore no sería más que la crónica de lo vano, de lo aparente y de lo impuro.

No obstante, pensamos que no se tardará

en sustituir las fórmulas por los principios y que reaccionará por la fatalidad misma de la vida espiritual, difícil, lírica, dando por terminado el trance objetivo para afrontar nuestro proceso profundo y nos reconforta esta esperanza, ese acento de poesía que sentimos flotar, a veces, sobre la nivelación literaria que nos demuestra, finalmente, que lo que tienen de interesante los formulistas no es lo de sus fórmulas, sino lo que no ha podido apagar ninguna fórmula, el destello de la espontaneidad sobre la quietud, el destello de la calidad sobre la trivialidad, el destello de la imagen viva sobre la historia de la comparación.

Espíritu en la vida

Aquel que está en la poesía pura no pued
hacer, simplemente, «eso» que llamaremos u
libro.

Porque un libro, más que una prueba
nuestra claridad fácil, debe responder al pla
transparente de nuestra unidad espiritual co
la vida y, acaso, el poeta no labra más q
la única expresión de su calidad a través
los libros, de tal modo que siempre ha
parecernos el mismo libro cada vez más de
envuelto en el tránsito hacia la verdad.

No es, pues, «un libro» lo que hace el poe
sino una adquisición siempre más profun
hacia la plenitud de su proceso lírico
mismo modo que una tabla de Mantegna
un estado más de fé o de creación.

Un libro sin proceso sólo es un lib
sin poesía; el libro del poeta es el ritmo

está viviendo, la pureza sucesiva de su superación. Libros sin plan para la «literatura», plan sin libros para la poesía!

El libro tiene que ser la obra, porque en un libro puede haber repetición, pero la obra se afirma en la depuración y casi no nos sería posible separar del poeta uno de sus libros donde la obra va ganando en arquitectura como nos es imposible separar un cuadro entre los cuadros de Mantegna, porque correríamos el riesgo de apagar el espíritu y de perder una parte de la vida.

El proceso lírico tiene que estar potentemente acentuado en el poeta desde que el poeta comienza por lo plástico hasta que el poeta recobra su libertad; desde que comienza dando de afuera para adentro, hasta que vuelve a recomenzar de adentro para afuera.

Por eso nos podríamos explicar al escultor Falcini, a través de cuatro cabezas modeladas desde la hora del verdor hasta la hora que se acerca a la madurez para seguir en la madurez, en madurez sobre madurez, en forma sobre formas...

En él nos convencimos de que la escultura es la que menos sostén puede encontrar en sus medios; de que la escultura es la que debía dar menos y es la que debe dar más, porque

debe dar de sí misma lo que en otra expresión puede darse con las relaciones más inmediatas hasta ir perdiendo, con más seguridad, la sujeción externa.

De su valor de profundidad, que ha de conseguirse espontáneamente, debe desprenderse el ambiente espiritual; la imagen situada en la imagen y, también, fuera de la imagen; la imagen en la imagen, en la revelación inefable del punto misterioso en que permanece en su equilibrio; la imagen fuera de la imagen, en el espacio que no está antes de ser creada, sino en el espacio que ella desprenda de sí misma de tal manera que el creador del espacio es el verdadero escultor del símbolo.

En él nos convencimos de que el valor de profundidad que vaya ganando no está sólo en el equilibrio de la imagen en sí misma sino cuando este secreto íntimo de la arquitectura hallado en el instante de gracia en que se resuelve cándidamente el sentido de la proporción, parece apasionarse gravitando siempre sobre nuevas órbitas, en las que el plano es una especie de ala palpitando en una zona cada vez más espiritualizada.

Nada, absolutamente nada, nos ha conmovido tanto como este vuelo de la escultura...

En él nos convencimos, pues, que el escultor es el encuentro heroico de la luz con la luz, del aire con el aire y en él nos convencimos de que la imagen que no nos transporte en su propia ráfaga es la imagen que todavía no vuela y de la imagen creada para volar no vuela como lanzándose al peligro o al azar como un pájaro ciego, sino que vuela con firmeza porque sabe llevar en su vuelo su punto de apoyo y vuela con él, para no caer desalentada.

Por eso es que la escultura no nos puede ir conquistando lentamente porque es lentamente que lo que tiene más medios se liberta de sus medios; a la escultura hemos de seguirla de pronto porque la forma espiritual, interior de la escultura es la de un ave sobre el mar!

La oscura fatalidad, opresión de la materia, no puede dejar sobre la imagen ni una sola gota porque este peso opaco, por invisible que parezca, toma la fuerza de una lágrima de regresión y la imagen queda sujeta todavía por un hilo terrible de la carne y, por eso, nada debe asemejarse tanto a las formas del ensueño como los símbolos del escultor; nada puede hacernos pensar que se nos devuelve una voluntad remota, que habíamos perdido,

como la pasión de la escultura en la conquista del espacio; nada debe salvarse por lo espiritual mientras a otra expresión puede permitírsele, —aunque no haya que permitírsele—, una salvación plástica, como la escultura.

Creeríamos a veces que la escultura está hecha por el fuego y que el genio incesante de la llama en instantes profundos, místicos de la imaginación nos va dando formas cada vez más heroicas.

Las cuatro cabezas modeladas por el escultor Falcini nos imponen del proceso de su espíritu, cuando ponemos a la luz de adentro, a la luz que se encuentra con la luz, con goce, en la forma que no es forma sino condensación del espacio, la imagen que él nombra, «EL DOLOR», para que, pasando por arriba de las otras dos cabezas, que son imágenes del tránsito, la podamos unir con el retrato del medallón, para demostrar que lo que se da desde el comienzo, en los términos plásticos, es lo que se está dando, ya en el espacio de la depuración, en la forma más espiritual: el sentido de la calidad.

Y lo que nos convence más aún de que la calidad se va ganando de la primera a la cuarta cabeza es que el escultor Falcini ha insistido nada más que por el impulso siempre

acentuado de su lirismo, en una como en la otra —¡tan unidas y tan alejadas!—, en los mismos planos tendidos siempre desde la cima viva de la frente. Pero «EL DOLOR» nos pide más a nosotros que la figura del medallón; nos pide más porque no se basta a sí misma aún, porque confía en que nosotros le hagamos olvidar lo que tiene de plástico, mientras que en la otra imagen, los mismos valores han adquirido la profundidad heroica, porque ya se basta a sí misma; porque está en sí misma y, encontrándose fuera de sí misma, en la creación que gravita dándole formas continuas e inagotables a lo que antes era el abismo de la expresión, constelándolo...!

El arquitecto no ha ido buscando formas, sin embargo; el arquitecto ha ido buscando el punto recóndito en el que las formas brotan libremente, que es un punto del espíritu y buscando ésto nos hemos encontrado con que la poesía también llega, y tanto, que llega por donde no la esperamos, precisamente; llega fijándonos en que mientras otros hubieran ido despojando las formas por una especie de desgaste como hubiera sido, por ejemplo, si el escultor les hubiera abierto los ojos a sus dos cabezas, él dejó los párpados caídos en las dos figuras unidas y lejanas; pero, en la

última ya no son párpados cerrados, forma de párpados, son como una idea de la luz sobre ellos y la luz puede más que los párpados.

Si la forma le había servido antes para la forma, ahora la forma le sirve para depurar la forma; le sirve para la expresión espiritual porque el artista no ha querido abandonar la concepción del símbolo y desde que comienza en «EL DOLOR» hasta que culmina en la cuarta figura, nada lo ha desviado del amor a la pura acentuación.

En la segunda cabeza, que es el agudo retrato de un hombre, el escultor Falcini inicia francamente su análisis, su propio análisis, que no es el curioso registro de las fórmulas, sino el análisis inevitable, que es el sometimiento a nuestra propia generosidad porque es absolutamente necesario que el artista conozca la intensidad de sus medios de creación.

Están allí desplegados en valores directos en los planos esenciales de luz y de sombra en contraposición abierta y sin temor, en el sentido de huir y en el sentido de acercar.

Alguien que no mida el proceso de una expresión plástica diría que los valores no del escultor que, ya reconfortado por esto están fundidos aquí, pero lo están antes de haber sido lanzados, en la propia concienci

Falcini

4.a Cabeza

examen profundo de sus medios, vuelve a «EL DOLOR» para asegurarle que, ahora, recién ahora, se alejará de la primera cabeza con la confianza de que alcanzará la tercera, después del ejercicio plástico que transparenta, vibrando, la segunda cabeza.

Y es así como en la tercera cabeza, de mujer, acusa la rotundidad musical de las formas, la altivez graciosa y cierto color de plenitud, y lo que tuvo de plástico por los medios, lo cambia ahora por la profundidad de algo que está contenido y que es incontenible, a tal punto, que se derrama y la cubre de espumas delicadas.

No sabemos si tiene alguna importancia el hecho de que el escultor Falcini haya elegido tres cabezas de mujer para su proceso de síntesis y haya elegido la cabeza de un hombre para exponer en ella el alcance de su honda conciencia, como si la cabeza de un hombre tuviera una calidad mejor para descomponerla en la vibración del análisis y hasta podría ocurrir que, en este artista tan puro, todo corresponda, fundamentalmente, a sus sentimientos. Aquello que tiene de incontenible la tercera cabeza encontrará en la última de la serie que citamos como un ejemplo sugestivo del proceso lírico verdadero, la for-

ma en la que se verterá y en la que se estará vertiendo siempre porque es lo inagotable, lo que ya empezó a brotar y no va a ser posible contenerlo en una forma precaria, en una forma perecedera, en un cauce que se agote y que, colmado, nos haga rebosar, deformándonos, sino que estará vertiéndose en el espacio logrado ser, entonces, la escultura, la expresión arquitectónica desenvuelta hacia la potencia incesante de conquistar el espacio y nuestro goce se hace más profundo todavía cuando aquella cabeza nos parece toda hecha de plata, moviendo con un imperio misterioso el ritmo de nuestro silencio hasta llevarnos infinitamente...!

Reconciliación en la luz

No exaspere a nadie que insistamos en desvalorizar la palabra LITERATURA...

La culpa no es toda nuestra! La confusión, entre el polvo viejo de los conceptos perdidos, es ahora tan terrible que vale la pena sacrificar la literatura para resolver, aunque sea, un matiz tembloroso de la verdad.

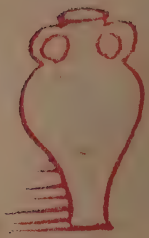
Envueltos en la insensibilidad flotante de la cultura del artificio, preferimos reiniciarnos en la inquietud profunda del esfuerzo sin nombre, seguros de que si la claridad difícil no llega a la expresión lograda, siempre estaremos plenamente justificados al levantar un propósito de sufrimiento.

No puede haber torpeza de agravio al despedirnos de la palabra LITERATURA como no puede haber tampoco ninguna vacilación en quebrar el falso apoyo!

Y, que la poca luz de esta reflexión sirva para interpretar con fidelidad generosa, la posición simple y desnuda de la vida. .....

En este libro de «La expresión heroica» no se hace más que adelantar el plano de nuestro espíritu sobre el cual entendemos la creación de la verdad lírica.

En el libro «Tragedia de la Imagen», que se publica, casi al mismo tiempo que éste, ya entramos, con amor, a la explicación total de nuestro concepto del arte.



Administradores:
"PALACIO DEL LIBRO"
Montevideo

Imprenta "Gaceta Comercial" Plaza Independencia. 717

BOUND BY
HNM

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
701.17 B29E C001
Expresion heroica. Caratula de Barradas.
3 0112 088859035